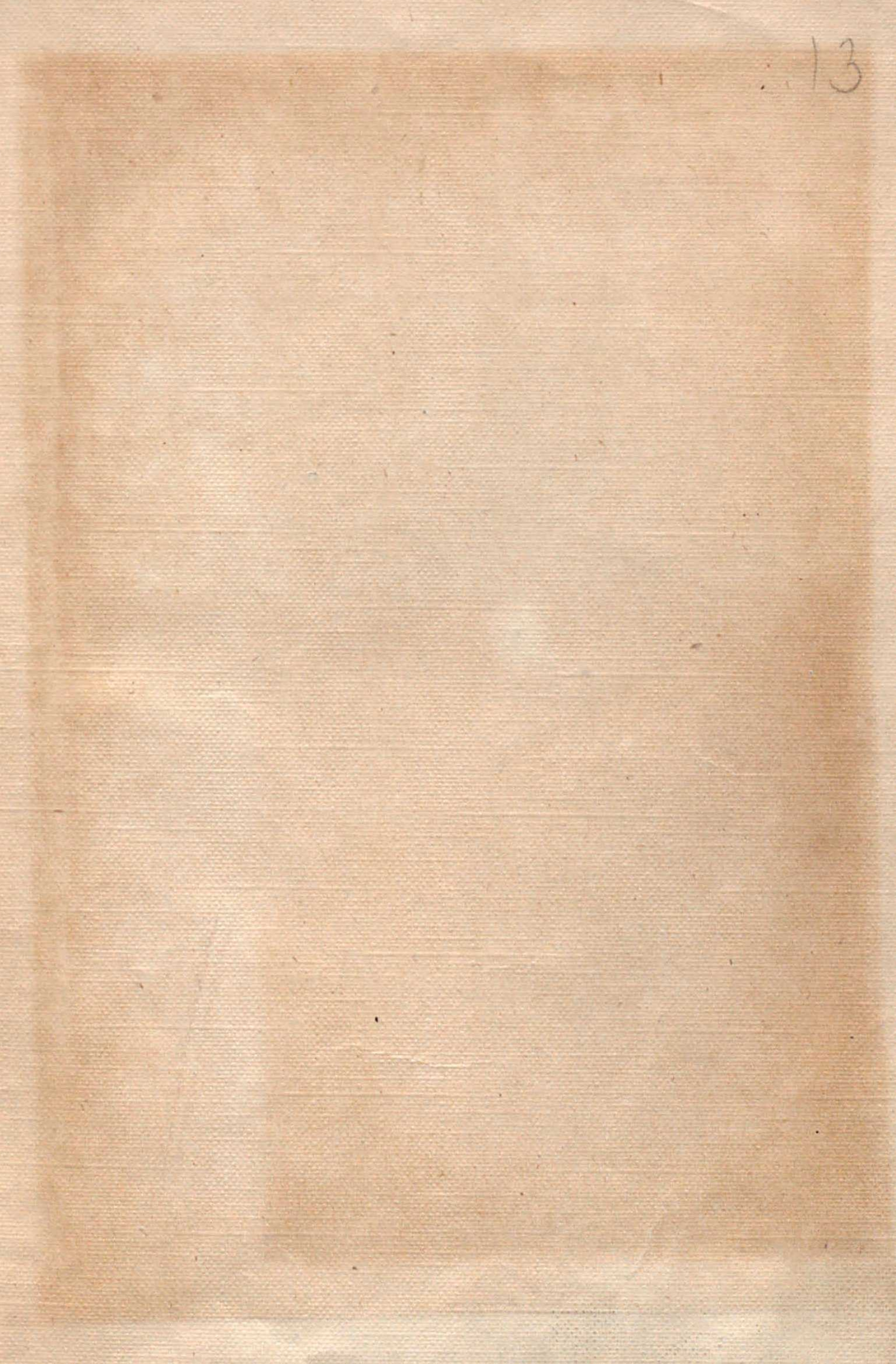
25А
М32

МАСТЕРА ИСКУССТВА ОБ ИСКУССТВЕ

25A
M32

60885


13

ИЗОГИЗ

МАСТЕРА ИСКУССТВА ОБ ИСКУССТВЕ

ИЗБРАННЫЕ ОТРЫВКИ ИЗ ПИСЕМ, ДНЕВНИКОВ, РЕЧЕЙ и ТРАКТАТОВ

В ЧЕТЫРЕХ ТОМАХ

Под общей редакцией
Д. АРКИНА и Б. ТЕРНОВЦА

МОСКВА — ЛЕНИНГРАД

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ
1937

25А
М32
ЦСБ

МАСТЕРА ИСКУССТВА ОБ ИСКУССТВЕ

ТОМ

I

Редакция и примечания
А. ГУБЕРА и А. СИДОРОВА
Вводная статья
Л. ПИНСКОГО

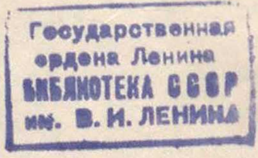
ОГИЗ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ
1937

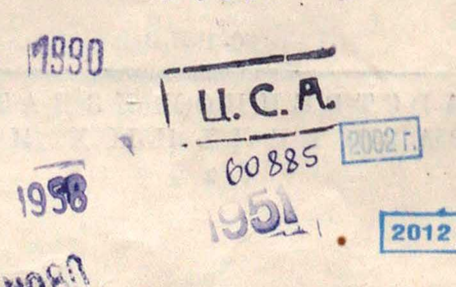
Индекс $\frac{7}{М\ 32}$

АННОТАЦИЯ

Настоящая книга является 1-м томом серии «Мастера искусства об искусстве», выпускаемой в 4 томах.
В книгах собраны письма, дневники, статьи и другие материалы, в которых получила отражение эпоха, в которую жили художники (начиная от ренессанса до XIX века включительно), и взгляды их на искусство.
Первый том посвящен главным образом художникам эпохи ренессанса.



58980-49



ЧЕННИНИ * ВЕРОНЕЗЕ
МАРТИНИ НЕЛЛИ * ЧЕЛЛИНИ
ВЕНЕЦИАНО * ВАЗАРИ
ГИБЕРТИ * ЦУККАРО
АЛЬБЕРТИ * ЛОМАЦЦО
ПЬЕРО ДЕЛЛА ФРАНЧЕСКА * КАРАЧЧИ
ГОЦЦОЛИ * БЕРНИНИ
МАНТЕНЬЯ * ДЮРЕР
ПЕРУДЖИНО * САНДРАРТ
ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ * ПАЧЕКО
РАФАЭЛЬ * РУБЕНС
МИКЕЛАНДЖЕЛО * ДЕЙК
ТИЦИАН * РЕМБРАНДТ
КОРРЕДЖО * ПУССЕН
ПОНТОРМО * ЛЕБРЕН
ТИНТОРЕТТО * ВАТТО

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящее издание задумано прежде всего как собрание материалов по истории мирового изобразительного искусства. Для изучения этой истории, для познания художественного наследства, оставленного нам прошлым, высказывания художников приносят неоценимую помощь. Эти высказывания, в какую бы форму они ни были облечены их авторами, представляют двоякий интерес. Литературные материалы выдающихся художников имеют ценность документальных первоисточников, характеризующих ту или иную эпоху в истории искусства, а также самого автора как одну из действенных фигур этой эпохи. С другой стороны, суждения об искусстве, исходящие от больших мастеров искусства, подчас раскрывают такие стороны художественного творчества, повествуют о таких явлениях художественной практики, наблюдения которых доступны только самому художнику. Здесь литературное наследство того или иного мастера приобретает уже не только ценность исторического документа, но и является незаменимым свидетельством творческого опыта, поучительной записью процессов, происходящих в творческой лаборатории.

О том, что художники всех времен чувствовали живую потребность в литературной фиксации своего личного опыта, свидетельствуют обилие и разнообразие оставленного ими литературного наследства. Последнее насчитывает в своем составе отнюдь не только произведения бытового, «приватного» жанра—в виде писем и дневников, но и целые законченные сочинения—статьи, очерки, трактаты, литературно оформленные мемуары. Для историка искусства глубокий интерес представляют и та и другая категории литературной деятельности художников. Ученые трактаты Леонардо, Лебрена и Хогарта, дневники, в которые на протяжении десятилетий Делакруа заносил свои мысли и наблюдения, итальянские письма Пуссена или Александра Иванова, речи и докладные записки Луи Давида, критико-публицистические статьи Крамского, разнообразнейшие эпистолярные материалы, журнальные заметки, декларации, отрывочные записи,

принадлежащие перу выдающихся живописцев и скульпторов,—весь этот разнохарактерный материал составляет огромное литературное богатство. Этот материал является как бы побочным продуктом творчества мастеров, чьим основным призванием была вовсе не литература. Но эту литературную продукцию великих художников не следует—да и невозможно—отделять от их основного творчества. Последнее как бы продолжается и разъясняется в литературной и эпистолярной форме, и в преобладающей своей части высказывания больших мастеров искусства выходят далеко за рамки обычных автобиографических документов.

Высказывания мастеров искусства об искусстве в большинстве случаев—отнюдь не некие отрывочные афоризмы, но глубоко продуманные и глубоко пережитые формулировки творческого кредо. В этих высказываниях запечатлелись не только индивидуальные черты данного мастера, не только его личные художественные симпатии и антипатии, но и различные стадии и проявления той борьбы, которую вел он сам, вела его школа, вел его класс за свои идеалы, за свое мировоззрение, за свое искусство. Но и в тех случаях, когда мысль художника облечена им самим (или дошла до нас) лишь в форме случайной записи или отрывочного афоризма,— мы и в этих фрагментах находим интереснейшие и глубоко поучительные наблюдения, оценки.

Среди громадного количества изданий, содержащих те или иные документы, письма, отдельные сочинения выдающихся художников прошлого, мы не имеем ни на одном языке сводного труда, который отобрал бы и суммировал этот литературный материал по всей истории европейского искусства. Правда, на немецком языке имеются сборники писем выдающихся художников и скульпторов от времен ренессанса до наших дней, но эти сборники (вроде опубликованного еще до мировой войны под редакцией Ф. Уде) охватывают лишь эпистолярное наследство художников, да и то в незначительной его части. Что же касается основных литературных материалов—дневников, трактатов, критических статей и т. д.,— то всю эту обширную документацию приходится искать в многочисленных разрозненных монографиях, мемуарах современников, различных публикациях более или менее случайного характера, наконец в отдельных изданиях, посвященных литературному наследству того или иного мастера.

Ко всему этому громадному и разрозненному материалу и пришлось обратиться составителям настоящего издания.

Издание это приобрело таким образом характер избранных отрывков. Это, однако, отнюдь не означает, что все издание построено лишь на каких-то фрагментах, напротив,—составители старались при отборе материалов сохранять цельность каждого отдельного документа и лишь в отдельных случаях шли на некоторое сокращение текста и (в еще более редких

случаях) на включение отрывочных записей и афоризмов. В этих последних случаях фрагментарный характер материала был предопределен, по большей части, самим автором.

Наше издание озаглавлено «Мастера искусства об искусстве»: составители стремились собрать высказывания художников, наиболее характерных для целых течений и школ изобразительного искусства,—выдающихся мастеров и виднейших деятелей художественной культуры. Считаясь с объемом издания, составители вынуждены были пожертвовать очень многими именами, менее значительными с точки зрения нашего художественного наследования. С другой стороны, составители были ограничены, понятно, самим характером литературной деятельности тех или иных художников. В этом отношении пришлось считаться с крайне непропорциональными масштабами этой деятельности: в то время как одни мастера очень обильно проявили себя как писатели (или ораторы) об искусстве, как авторы множества писем и других документов,—литературное наследство других, не менее крупных художников, ограничивается несколькими отрывочными высказываниями или письмами, не представляющими большого интереса. Это обстоятельство объясняет, во-первых, неравномерное распределение материала по отдельным мастерам и, во-вторых, отсутствие некоторых больших имен художников.

Отбирая наиболее ценный литературный материал того или иного мастера, составители не ограничивались какой-либо одной формой этого материала. Напротив,—они старались извлечь все наиболее значительное из документов самого различного характера: сюда относятся опубликованные и неопубликованные литературные произведения мастера, его дневники и другие записи, его переписка, документальные записи его речей, различные официальные документы, составленные тем или иным художником, научные трактаты и т. д. При этом, как правило, в издание включались только материалы строго аутентичного характера; отдельные суждения, приводимые, в качестве исключения, из вторых источников, даны лишь в тех случаях, когда их аутентичность не вызывает сомнения. Наконец (также в порядке исключения) в отдельных случаях приведены суждения некоторых выдающихся современников художника о его творчестве,—в качестве дополнения к высказываниям самого мастера,—дополнения, представляющие определенный биографический интерес (например по Рембрандту, Пуссену и др.).

Весь материал настоящего издания распределен на четыре тома.

Первый том посвящен мастерам европейского искусства XV—XVII веков, т. е. эпохи, обычно обозначаемой терминами ренессанс и барокко;

в этот том включены материалы, относящиеся к великим художникам этой эпохи в Италии, Франции, Испании, Нидерландах, Германии.

Второй том охватывает XVIII и XIX века, причем XIX век доведен лишь до 70-х годов, т. е. до эпохи империализма и связанных с этим периодом новейших течений в буржуазном искусстве.

Третий том посвящен представителям новейшего европейского искусства—от последней трети XIX века до мировой войны.

Четвертый том целиком посвящен русским художникам—от древнейших времен до начала XX века.

Редакция

РЕНЕССАНС и БАРОККО

I

Новое европейское искусство и новая эстетическая мысль, как и теоретическая жизнь в целом, берут свое начало от той эпохи, которая носит название Возрождения или ренессанса.

В буржуазной социологической науке можно различить две точки зрения на социальные основы ренессанса. Внешне противоположные, они внутренне связаны и практически часто переходят одна в другую. Одни рассматривают ренессанс, как культуру вызревающего в недрах средневекового общества города-государства с характерным для него цехово-ремесленным типом производства, демократическими вольностями и патриархально-ограниченным кругозором. Начало Возрождения при таком его понимании отодвигается чуть ли не к XIII веку, к эпохе отделения города от деревни и первым успехам бюргерства в борьбе за свое освобождение. Характерным искусством Возрождения выступают тогда творчество треченто и кватроченто от Джотто и до Гирландайо, а так называемое высокое Возрождение, в частности творчество Микеланджело, его вершина, признается продуктом упадка культуры или переходом ренессанса в барокко.

Другая точка зрения (хронологически сложившаяся раньше, когда искусство барокко так резко еще не противопоставлялось ренессансу) связывает Возрождение с капиталистическими тенденциями XV—XVI веков, с началом мануфактурного периода, развитием сложнотоварного хозяйства и пр., короче, с началом капиталистического общества в собственном смысле слова. Такое понимание Возрождения делает его продуктом «нормального» буржуазного общества.

Приведенные точки зрения на социальные основы ренессанса не могут правильно определить исторические корни Возрождения и тем более не в состоянии до конца раскрыть ценности его художественных и научных достижений для нашего времени. Между тем особенность ренессанса можно правильно понять, лишь учитывая *переломный* характер эпохи «величайшего прогрессивного переворота»[1]. «Люди, основавшие современное господство буржуазии, были чем угодно, но только не буржуазно-ограниченными»[2]. Это было время, когда старые оковы средневекового общества, из недр которого вышло общество ренессанса, уже спадали, но ограничивающие условия капиталистического общества еще не успели вполне сложиться. В отличие от просвещения, знаменующего собой конец полосы вызревания буржуазного общества в недрах феодального, ренессанс означает ее начало. Материальные предпосылки нового общества в XVIII веке уже стали фактом, наложившим свой отпечаток на мышление просвещения; в эпоху Возрождения они только были в процессе становления. Поэтому нельзя ренессанс относить к докапиталистически-патриархальному или к буржуазному уровню мышления.

Переломный характер эпохи подчеркивает Энгельс: «Королевская власть, опираясь на горожан, сломила мощь феодального дворянства и основала крупные, по существу национальные монархии..; и в то время как буржуазия и дворянство *еще ожесточенно боролись* между собою, немецкая крестьянская война *пророчески указала* на грядущие классовые битвы, ибо в ней на арену *показались начатки* современного пролетариата... Перед изумленным Западом *предстал новый мир*—греческая древность; перед... светлыми образами ее *исчезли призраки средневековья*; в Италии достигли неслыханного расцвета искусства... В Италии, Франции, Германии *возникла новая*, *первая современная литература*... Рамки старого orbis terrarum *были разбиты*, только теперь, собственно, была открыта земля и положены основы для позднейшей мировой торговли и для *перехода* ремесла в мануфактуру» и т. д. «*Это был величайший прогрессивный переворот*, *пережитый до того человечеством*»[3].

Характеристике Энгельса эпохи в масштабе всеевропейском соответствует анализ, произведенный Марксом для Англии

---

[1] Маркс и Энгельс. Соч., т. XIV, стр. 476.
[2] Там же.
[3] Там же, стр. 475—476. Подчеркнуто везде мною. *Л. П.*

этого периода. Маркс датирует «начало капиталистической эры» во всей Европе лишь XVI веком, отмечая в то же время, что «первые зачатки капиталистического производства имели место уже в XIV и XV столетиях в отдельных городах по Средиземному морю». Сопоставление XV века с XVI веком в Англии, классической стране развития капитализма, показывает тот же резко переломный, революционный характер эпохи. «Пропасть отделяет XV век от XVI,—замечает Маркс.—По справедливому замечанию Торнтона, английский рабочий класс из своего золотого века без всяких переходных ступеней попал в железный век». Если в XV веке «преобладающее большинство населения состояло... из свободных крестьян, ведущих самостоятельное хозяйство, за какими бы феодальными вывесками ни скрывалась их собственность» и «даже наемные рабочие... фактически были самостоятельными крестьянами», то в последней трети XV и первых десятилетиях XVI столетия происходит бурное «превращение пашни в пастбища». Для XV века, по Марксу, при резком преобладании свободного крестьянства в деревне характерен и «одновременный расцвет городской жизни», что «создает возможность... народного богатства.., но возможность капиталистического богатства этим строем исключена». Наоборот, XVI век есть начало капиталистической эры. Она открывается там, «где... уже значительно увял наиболее яркий цветок средневековья—свободные города». Резюмируем словами Маркса: «Пролог переворота, создавшего основу для капиталистического способа производства, разыгрался в последнюю треть XV и первых десятилетиях XVI века»[1]. Маркс здесь имеет в виду пролог к аграрному перевороту в Англии.

С этим прологом и самим переворотом и связан расцвет Возрождения, известный как «высокий ренессанс». С этим периодом связаны, к нему тяготеют все знаменательнейшие факты политической и культурной жизни Европы, обусловившие «величайший переворот, пережитый до того человечеством», а именно: падение Константинополя, великие открытия и изобретения, знакомство Франции с культурой ренессанса в Италии в результате трех походов, начало реформации, Великая крестьянская война и т. д.

Ренессанс, как известно, начался раньше всего в Италии, наиболее передовой стране Европы в XV веке. Под влиянием италь-

---

[1] Здесь и выше цит. «Капитал». Партиздат, 1935, стр. 574—576.

янского развивался ренессанс в Германии и во Франции; «Англия и Испания пережили» лишь «вскоре затем свою классическую литературную эпоху» (Энгельс) и в них, в творчестве Шекспира, Сервантеса и Лопе де Вега больше всего сказались особенности позднего ренессанса. Но важно помнить, что значение этих художников, как и вершин высокого ренессанса эпохи расцвета (Леонардо, Микеланджело, Раблэ), не может быть понято без учета общеевропейской ситуации, только исходя из особенностей отдельной страны. Возрожденцы, о которых Энгельс говорит, что «они были более или менее обвеяны авантюрным характером своего времени» и что «тогда не было почти ни одного крупного человека, который не совершил бы далеких путешествий, не говорил бы на четырех или пяти языках», были меньше всего гражданами только своего города или даже своей страны. В условиях, когда «национальные монархии», в которых получили свое развитие современные европейские науки, только «основывались», а границы то и дело менялись, складывается тип странствующего философа, художника (вспомним автобиографию Бенвенуто Челлини, жизнь Леонардо да Винчи или Джордано Бруно).

Переворот, происшедший в эпоху ренессанса, имел вековую предварительную подготовку раннего ренессанса (XV век, а для Италии еще начинается с XIV века). Рассмотрение этой эпохи представляет для нас большой интерес.

II

Ранний ренессанс представляет собой искусство расцветающего в недрах феодализма буржуазного города. Человек, выступающий в искусстве Ван Эйков и Мемлинга, Гиберти, Луки делла Роббиа и Гирландайо, как и в новелле Бокаччио и Чосера, демонстрирует перед нами эстетическую норму эпохи, положительный идеал которой сложился на исходе средних веков в передовой бюргерской среде.

Аскетические и дуалистические настроения готики сменяются мотивами радости земной жизни, абстрактные устремления в потустороннее — интересом к материальному, предметному, телесному. Аффектированному и истеричному мироощущению позднего средневековья противопоставляется уравновешенное, уверенное понимание жизни молодого класса. Знаменитое «Обручение Джованни Арнольфини» Я. Ван Эйка дает достаточное

представление о том, как понимается прекрасная жизнь, нормальная жизнь, то, что уже стало выступать как требование естественности и природы в искусстве. Печать счастливого покоя и невозмутимого благосостояния на лицах, наивный характер этой несколько торжественной серьезности, юмор в первоначальном смысле слова, человек—как господин вещей, радующийся многообразию, красочности и удобствам материального мира, с которым он глубоко связан и который он сам увенчивает. Во всем здесь сказывается «веселая, старая», патриархальная Европа эпохи расцвета позднесредневекового города.

Такое соотношение вещей, предметов и человека глубоко характерно для раннего ренессанса. Это источник его силы, реализма, его представлений о себе и об окружающем. «Благодаря предметно-развернутому богатству человеческой сущности возникает богатство субъективной человеческой сущности..., отчасти впервые порождаются, отчасти развиваются человеческие, способные наслаждаться чувства»[1] (Маркс).

Но в этом соотношении человек взят еще слишком мелко, по сравнению с высоким ренессансом, что свидетельствует об ограниченности бытия и устремлений буржуа XIV—XV веков. Не случайно поэтому, что наряду с разнообразием и обилием предметов и тщательно выписанных деталей человеческий образ в искусстве итальянцев или нидерладцев этой эпохи трактуется больше в его материальных атрибутах, т. е. посредством изображения одежды и т. д., и психологической статике (выражение созерцания и неопределенной благожелательности), сфера же душевных конфликтов, сопряженных с известным решением и сложным действием, как правило, искусству кватроченто недоступна. Характеристика центрального образа в картине «Смерть св. Урсулы» Мемлинга так же статична, как и в его портретах, так же уравновешена, как и образ Арнольфини у Ван Эйка. Во всем этом выступает историческая незрелость позднесредневекового города, который не стремится еще к разрушению феодального порядка, но, связанный с ним своей цеховой природой, добивается лишь места в феодальной лестнице. Поэтому колебания и попытки примирения со старым не случайны в искусстве этого времени даже в творчестве величайших художников, как Донателло или Бокаччио.

---

[1] Из философско-экономических рукописей Маркса 1844 г. См. «Маркс и Энгельс об искусстве», составили Ф. Шиллер и М. Лифшиц. М., 1933, стр. 18—19.

Ограниченность реализма раннего ренессанса, при всей его прогрессивности по сравнению с готикой, сказывается в его понимании естественности и идеализации в искусстве. Еще «Мазаччо понял, что живопись есть не что иное, как изображение вещей такими, каковы они есть». Принципы античности и «природы» выступают в искусстве XIV—XV веков как требования правдоподобия и определенных границ поведения и переживаний, укладывающихся в рамках представлений зажиточного бюргера. К раннему ренессансу еще не применима вполне энгельсовская характеристика Возрождения. Для его искусства еще не характерны титанические устремления последующего этапа Возрождения, связанные с известной идеализацией человеческих возможностей. Образ Мазаччо поэтому «правдоподобнее» образа Леонардо, а Донателло, отличаясь более «здравым» взглядом на вещи, «трезвее» Микеланджело и менее склонен преувеличивать. Неудивительно, что, начиная со второй половины XIX века, вместе с намечающимся кризисом буржуазной мысли и расцветом позитивизма и натурализма возрастает интерес к наследию примитивов и мастеров кватроченто, искусство которых признается более человечным, правдивым и близким к среднему уровню, по сравнению с слишком требовательным, идеализирующим и потому «холодным» искусством чинквеченто.

Но было бы неверным сближать новейший натуралистический реализм XIX века с реализмом раннего ренессанса. То, что внешне, кажется, сближает их (ограниченное представление о возможностях человека), на самом деле глубоко отличает их друг от друга. Между ними такое же соотношение, как между детским и старческим возрастом. Основной образ в картине или барельефе XV века дается прямо или косвенно в атмосфере сочувствия и взаимопонимания других лиц (отсюда, к слову сказать, любовь художников этого времени к многофигурности и повествовательному богатству, за которое так порицал Микеланджело нидерландцев). Его ограниченность не носит характера придавленности, пришибленности новейшего натуралистического образа. Его любование предметами, эстетический акцент на обстановку говорят о том, что для него мир еще только раскрывается, что для него все впереди.

Трезвое стремление к максимальному правдоподобию образа сочетается со скрытой его идеализацией. В то время человеческая личность еще не выделилась вполне из патриархального коллектива, и потому известная идеализация положения

личности в обществе не снижает ни поэтичности, ни правдивости этого искусства. Оно отражало то состояние общества, когда рост национального богатства еще не вызывал одновременного процесса пауперизации широких масс, и исторически не «исключало возможности народного богатства». Наивная идеализация патриархального «среднего» состояния общества, которая так импонировала мелкобуржуазной и антикапиталистической утопии прерафаэлитов во второй половине XIX века, имела реальные основания в самой действительности, хотя и означала в то же время ограниченность его представлений.

Искусство раннего ренессанса развивалось в Италии и Нидерландах в условиях, когда во всей Европе доцветала поздняя готика. Она не могла не наложить свой отпечаток на вызревающее искусство Возрождения. Уже в поздней готике фантастический сюжет какого-нибудь св. Георгия часто разрабатывается со всей натуралистической тщательностью в обрисовке разнообразных деталей. Последнее не противоречило, а, наоборот, как бы утверждало реальность фантастического, ирреального. Готика не отказывается поэтому от введения бытового элемента, жанра, в изображении религиозного. Так, в изображения истории из священного писания вплетались целые эпизоды яркобытового характера на правах вспомогательных деталей. В сюжетах искусителей и неразумных дев вносился максимум натурализма и правдоподобия, что способствовало задаче отвратить от земного. Человек и все человеческое выступают при этом как начало слабое, жалкое, уродливое, ограниченное.

Принципиальное отличие раннего ренессанса от этого искусства заключается в освобождении человека, который выступает отныне как прекрасное само по себе начало. Но ограниченность в понимании возможностей человека, о которой речь была выше, приводит неизбежно к рецидивам готики, к сочетанию натурализма с фантастикой.

Даже в Италии и особенно в Нидерландах XV века противоречие искусства готики еще не преодолено целиком. Искусство кватроченто еще носит в основном религиозный характер. И здесь дело не в обращении к религиозным сюжетам, а в трактовке их. Религиозный сюжет трактуется по-земному, бозвышенное сводится на уровень обыденного и ограниченного. Если в высоком ренессансе человеческое идеализируется до степени титанического, человек является полубогом, героем, то в искусстве XV века бог, герой выступают бюргером, освящая своим авто-

ритетом традиционное состояние жизни. Поэтому искусство высокого ренессанса по своей природе проникнуто язычески-дерзким духом в понимании бога, как и человека. Наоборот, искусство раннего ренессанса при всем его земном характере еще проникнуто наивным патриархальным благочестием и этой стороной не случайно, в отличие от искусства начала XVI века, импонировало эстетски-мистическим исканиям новейшего буржуазного искусствоведения.

При всей незрелости своих ренессансных черт искусство XV века все же было подготовлением переворота. Исторический смысл раннего ренессанса заключается все же в том, что это был ренессанс, хотя и ранний. Во всей своей яркости и силе Возрождение проявилось в европейском искусстве, однако, только в конце XV и начале XVI века.

III

Творчество мастеров высокого ренессанса развертывается в обстановке всеобщей ломки, в условиях общественного катаклизма. Рушатся основы средневекового общества, но фундамент капиталистического общества только должен быть заложен. Средневековые оковы спадают с человека, но человек еще не стал рабом капиталистического разделения труда. Старая теологическая культура, схоластические своды и энциклопедии, появившиеся в таком изобилии в течение XIV—XV веков, дискредитированы, а новые научные системы, научная мысль в собственном смысле слова еще не стали свершившимся фактом. «Во всех областях приходилось начинать с самого начала»[1].

Слагающиеся основы капиталистического общества и его принципы еще не стали чем-то привычным, естественным и само собой разумеющимся, какими они представляются последующей буржуазной мысли. Поэтому в ряде решающих вопросов (собственность, право, государство) крупнейшие мыслители Возрождения могли занять не только антифеодальные, но в известном отношении и антикапиталистические позиции. В этих условиях, когда факты средневековой культуры теряли свою ценность, а ценности капиталистической культуры еще не стали совершившимся фактом, единственной реальной ценностью представлялся сам человек со всеми его многообразными возможно-

---

[1] Энгельс. Старое введение к диалектике природы. ГИЗ, 1930, стр. 110.

стями развития, человек, как разрушитель старого и создатель нового. Культура ренессанса поэтому проходит под знаком гуманизма, всестороннего развития человеческих способностей — альфы и омеги всех ренессансных устремлений.

Индивидуализм Возрождения имеет поэтому своим исходным моментом глубокую и безграничную веру в человека, в его силы и в возможность всестороннего их развития. Пико делла Мирандола с наибольшей силой выразил принцип ренессанса в своем панегирике «О достоинстве человека». «В конце дней творений создал бог человека, чтобы он познал законы вселенной, научился любить ее красоту, дивиться ее величию. Я,—говорил творец Адаму,—не прикрепил тебя к определенному месту, не связал определенным делом, не сковал необходимостью, чтобы ты сам, по собственному желанию, избрал место, дело и цель, какие ты свободно пожелаешь, и владел ими... ты... не сдерживаемый никакой узостью границ, по своему произволу очертишь границы той природы, в чьи руки я отдал тебя... Я создал тебя существом не небесным, но и не только земным, не смертным, но и не бессмертным, чтобы ты, чуждый стеснений, сам себе сделался творцом и сам выковал окончательно свой образ. Тебе дана возможность пасть до степени животного, но также и возможность подняться до степени существа богоподобного — исключительно благодаря твоей внутренней воле... О, дивное и возвышенное назначение человека, которому дано достигнуть того, к чему он стремится, и быть тем, чем он хочет...»

Эти титанические порывы, выраженные с наибольшей силой в героическом характере образов Микеланджело, как и в романе о великанах Раблэ, были порождением «эпохи, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страстности и характеру, по многосторонности и учености». Отсюда монументальность образов и свободная, уверенная в себе, величественно непринужденная, спокойная поза, уже не раз отмеченные искусствоведами, как черты высокого ренессанса, отличающие его от общей связанности, некоторой угловатости, стеснительности образа раннего ренессанса с его умеренными требованиями, предъявляемыми к человеку, и от подчеркнуто свободной, рискованной и аффектированной позы барокко, где выражение необычайного и свободы воспринимается как парадокс, как чудо, противопоставляющее себя реальной жизни. Объективная действительность, природа и общество еще не выступают для высокого ренессанса

как начала, враждебные человеку; эстетика гуманистов еще проникнута наивным антропоморфизмом. Объективные условия гармонии Дюрер, Л. Б. Альберти, Пачоли находят прежде всего в самом человеке: «Древние, ознакомившись с размеренным устройством человеческого тела, сооружали все свои здания согласно его пропорциям. Ибо в нем нашли они две главные фигуры... круга... и квадрата... Оказывается, что когда человек вытянется, лежа на спине и... раскинет руки и ноги... пупок представляет собою центр... описанного круга». «Кроме того, человек, оказывается, представляет собою также ipsobiras—равносторонний треугольник» (Пачоли). О пропорциях Дюрер говорит, что «чем точнее и подобнее человеку взяты они, тем лучше работа».

Искусство высокого ренессанса поэтому, вопреки утверждениям новейшего буржуазного искусствоведения, реалистично в подлинном смысле слова. Его эстетические нормы не противопоставлены ни объективной действительности, ни человеку, но, наоборот, в них берут свое начало. Прекрасное «даровано самой природой», по выражению Альберти, и находится прежде всего в человеке. Но уже из самого высокого представления о нормальном человеке, как совершенстве, вытекала известная идеализация человеческого образа в искусстве. Индивидуалистическая эстетика ренессанса не сводит норму человека в искусстве до уровня любой, непосредственно данной эмпирической индивидуальности, ибо это противоречило бы принципу неограниченного развития. Дюрер поэтому предостерегает художников против опасности чрезмерной индивидуализации и натуралистической ограниченности.

«Немыслимо, чтобы ты был в состоянии написать прекрасную картину с одного человека». Но «нужно списать многих людей... заимствовав у каждого из них прекраснейшее, потом все это соединить в одной картине»... Эмпирическое, непосредственно данное, может быть неэстетичным. Говоря об индивидуальной модели, Дюрер требует от художника «внимательности к тому, чтобы уродливое не вплеталось в наше произведение... Нет на земле красивого человека, прекраснее которого не нашелся бы другой». Л. Б. Альберти в «Трактате о скульптуре» заявляет, что свои «соотношения размеров человека» он «не просто заимствовал у того или другого человека, а по возможности стремился вычислить и письменно выразить высшую красоту, как бы дарованную природой определенными частями многим телам,

подражая в этом тому, кто, изображая богиню в Кротоне, сделал выбор из многих красивых девушек, причем у каждой заимствовал и перенес в свое произведение ту форму, которой она особенно отличалась. Так и мы воспользовались множеством человеческих тел, которые, по суждению опытных людей, отличались большой красотой, и выбрали и взяли у них соотношения размеров».

Поэтому крайний индивидуализм, столь характерный для социально-экономических и этических позиций гуманизма[1], в переводе на язык искусства означал не чрезмерную индивидуализацию, а, наоборот, стремление к общему, типическому, как более яркому, идеально-человеческому. Образ в зрелом ренессансе типичнее, шире и значительнее по своему содержанию, обобщеннее, чем образ раннего ренессанса. В своих высших проявлениях он иногда даже переходит в яркую аллегорию или «параболу», по терминологии Бэкона (например, у Микеланджело, Дюрера, Раблэ и Шекспира). Но, с другой стороны, индивидуальный портрет как жанр занимает в искусстве этого времени видное место; общее ни в коем случае не стирает индивидуально-характерное. Искусство Возрождения стремится развить эмпирическое и индивидуальное до степени идеального общего и в то же время характерного. В титанических образах Микеланджело нашло себе наиболее яркое выражение понимание типического. Более четкая индивидуализация—одно из главных достижений искусства Возрождения и отличий его от античного искусства[2].

Только в эпоху торжества ограниченного буржуазного позитивизма *идеально*-человечное в искусстве ренессанса могло быть оценено как *недостаточно* человечное, титанизм—как уход от жизни. Идеализация ренессанса далека от идеалистической успокоенности позднейших академических течений и оз-

---

[1] Достаточно хотя бы напомнить рассуждение Лоренцо Валлы о патриотизме: «Я нисколько не обязан умирать ни за одного гражданина, ни за двух, ни за трех и т. д. до бесконечности. Почему же я могу быть обязан умереть за отечество, которое состоит из всех этих граждан? Разве изменится обязанность оттого, что одним гражданином становится больше?»

[2] Ср. замечания Энгельса в письме к Лассалю: «Характеристика древних в наше время уже недостаточна, и здесь, мне кажется, вы могли бы без вреда посчитаться немного более со значением Шекспира в истории развития драмы». «Литературное наследство», кн. 3-я, М., 1932.

начала наивное, но в конечном счете верное представление о возможности более совершенного общества и человека. «Более всего глаза жадны до красоты и гармонии,—говорит Л. Б. Альберти,—в искании их они особенно упорны и настойчивы. Не знаю, отчего они более влекутся к тому, чего нет, нежели одобряют то, что есть, ибо они всегда ищут, чего бы еще прибавить для великолепия и блеска. Иногда они даже не могут объяснить, что их оскорбляет, кроме того только, что они не в силах до конца утолить безмерную жажду лицезрения красоты». «Святое честолюбие должно охватить наш ум,—восклицает Пико делла Мирандола, — чтобы, недовольные посредственностью, мы стремились к высшему, упорно, всеми силами стремясь достичь его».

Идеализирующие тенденции сказались и на тематике искусства ренессанса, на резком преобладании в нем героически-античных и библейских тем. «Кроме религиозных предметов ветхого и нового завета, жизни мучеников и святых, она (итальянская живопись.—*Л. П.*) заимствует многие свои сюжеты у греческой мифологии, редко, впрочем, у событий национальной истории или, исключая портреты, у действительной жизни; редко также, и разве позже, у пейзажей натуры» (Гегель). Л. Б. Альберти находит, что «истинно великим произведением художника был бы колосс... однако больше славы его таланту, конечно, приносит историческая картина».

Противопоставленный человеку и земному характер библейской темы в искусстве высокого Возрождения теряет религиозный характер. Дюрер, как благочестивый немец, в отличие от явно языческого итальянского ренессанса, еще предпочитает христианскую библейскую тематику античной, но как он рассуждает! «Как древние лучшие пропорции человеческой фигуры отдали своему идолу Аполлону, так хотим мы те же меры употребить для господа нашего Христа, прекраснейшего во всем мире. И как сотворили они Венеру прекраснейшей женщиной во всем мире, хотим мы в силу того же прекрасную фигуру целомудренно представить в непорочном образе богоматери девы Марии. Из Геркулеса хотим мы сделать Самсона...» и т. д. Дюрер сам не замечает неблагочестивого и языческого характера своих «хотений».

Кто изображен в микеланджелевском «Давиде» — Давид или Аполлон? У Донателло и Вероккио он еще — согласно библейской истории — уменьшенного роста, у Микеланджело

это великан, Голиаф, не нуждающийся для своего подвига в мощи сверхъестественной силы. Больше того, не дана традиционная отрезанная голова Голиафа, повествующая о совершенном подвиге. Идеализированный, как бы независимый от материальной обстановки, этот человек, или, вернее, Человек с большой буквы, может обходиться и без декораций, взвинчивающих восприятия. Удельный вес вещей (как уже не раз отмечалось в искусствоведческой литературе) в живописи и скульптуре этого времени уменьшается, превращаясь в условный, идеализированный фон, как в «Джоконде» и «Св. Анне» Леонардо, или в «Св. семействе» или «Купающихся солдатах» Микеланджело. В живописи этот фон, естественно, играет бо́льшую роль, чем в скульптуре, и Леонардо поэтому порицает художника, который пренебрегает пейзажем, однако обстановка и предметы не выходят из ролей деталей композиции.

Точно так же Раблэ, представляющий высокий ренессанс в литературе, бесконечно перечисляя в своем романе предметы, избегает подробного описания их качества и шаржирует их количество. Безразлично, в какой точно обстановке действуют его великаны, ибо исход решается ими самими, а не объективной ситуацией. В романе Раблэ преобладают типы, заключающие «*в самих себе* целые миры, миры со своими землями, океанами, растениями и животными» (А. Франс).

Уменьшение описательного и внешне-повествовательного элемента и возрастание внутреннего богатства образов характерны и для человека искусства этого времени. Натюрморт, пейзаж и жанровая сцена, как правило, отсутствуют в нем. Историческая картина тяготеет к портрету. Действие, подвиг у Микеланджело, как у Раблэ, совершается свободно, непринужденно; само напряжение у позднейшего Микеланджело кажется вызванным скорее внутренней природой самого образа, чем преодолением внешнего сопротивления.

Идеализирующие тенденции эстетики Возрождения были обусловлены также незрелостью научной мысли, достаточно фантастическими взглядами на природу и общество, о чем еще речь будет итти ниже. Закон диспропорции в развитии художественного, научного и материального производства имеет решающее значение для понимания искусства Возрождения. Недаром в известном отрывке о неравномерном развитии различных форм культуры Маркс, противопоставляя современности греческое

искусство, дважды упоминает наряду с ним Шекспира, вершину эпохи Возрождения.

IV

Принцип всесторонне развитой, свободно совершенствующейся личности уподобляется в эпоху Возрождения не ремесленнику, действующему «по привычке», по патриархальным традициям средневекового цеха, а «художнику, не связанному с одной какой-либо частью материи» и которому «нужно быть универсальным» (Дж. Бруно)—в условиях полусредневековой Европы не мог не стать аристократическим по своей форме. Замечание Леона Баттиста Альберти, что «редко даже самой природе дано произвести на свет нечто вполне законченное и во всех отношениях совершенное», является как бы свидетельством о бедности, выданное гуманизмом самому себе и своему времени. Аристократизм в политике и философии, в эстетике, художественной практике—порок всей культуры Возрождения. Даже наиболее демократически настроенный среди гуманистов автор «Утопии» придерживался принципа: «все для народа, но не через народ». Какая стена отделяла лагерь гуманистов от основной народной массы, показали крестьянские войны в Германии, проходившие под религиозными лозунгами средневекового коммунизма в эпоху дискредитации христианства, возрождения античного язычества и ломки всей средневековой культуры; об этом же свидетельствовала кратковременная история республики Савонароллы во Флоренции. Нескончаемые смуты и перманентные перевороты (столь характерные для эпохи перехода от города-коммуны к городу-синьории), благоприятствовавшие неограниченной инициативе отдельных избранных личностей и расцвету кондотьерства, как бы подводили, по крайней мере в Италии, практически базис под аристократическую форму основного принципа гуманизма.

Концепция гуманизма по своему содержанию и исходной точке не имеет ничего общего ни с феодальными привилегиями крови, ни с капиталистическим определением достоинств человека по состоянию, одинаково противоречащими ставке на ценность человеческой личности, как таковой. Поэтому еще Петрарка в афоризме «о благородном происхождении» утверждал, что «кровь всегда одного цвета... Истинно бла-

городный человек не рождается с великой душой, но сам себя делает таковым своими великолепными делами».

Поджо Браччолини спрашивает: «Какое отношение имеет к нам то, что совершено за много веков до нас без нашего участия... Насколько больше заслуга построить дом, чем обитать в нем... Благородство—атрибут доблести... Стоики, вслед за Платоном, наделяют благородством исключительно мудрецов». Последнее замечание характерно: аристократизм в понимании гуманистов определяется личными качествами и культурой. Это форма проявления индивидуализма и идеализации. Отсюда недоверие к непросвещенной черни, ставшее общим местом всего гуманизма. Этот принцип в применении к искусству вначале выглядит достаточно невинно. Леонардо советует художнику: «Если ты, живописец, будешь стараться нравиться первым живописцам, то ты будешь хорошо исполнять свою картину, ибо только они смогут правильно тебя ориентировать». Дюрер замечает: «Красота сокрыта от невежественных, как чужой язык. Это сможет испытать каждый, выставив свое произведение на суд заурядных людей». Совершенство нуждается в изобилии, оно не может быть продуктом нужды и является поэтому уделом немногих... из всего множества людей мы выделим немногих: из них одни блистают мудростью, благоразумием, умом; другие ценимы за практичность и опытность, третьи возвеличены обилием состояния и притоком средств. Кто станет отрицать, что им-то и должны быть доверены первые места в государстве... Вся же прочая масса людей будет повиноваться и служить этим первым, как того требует необходимость.

Таким образом, гуманисты вынуждены связать принцип безграничного развития с ограниченным избранным кругом, с небольшим числом «действующих лиц», что неизбежно накладывает отпечаток на их эстетику: «Кто особенно заботится о благородной сдержанности, тому будет больше по душе ограниченное количество действующих лиц. Как обыкновение повелителей отдавать распоряжение в кратких словах сообщает достоинство их повелениям, так же известное ограничение числа фигур в достаточной степени придает картине благородство» (Альберти).

Идейным завоеваниям гуманизма было явно тесно в пределах обусловленной ими формы, которая грозила их превратить в формальности. Но путь искусства от Рафаэля до Гвидо Рени

и эпигонов болонской школы не оказался единственно возможным, ни исторически наиболее значительным в художественной практике возрожденцев. «Полнота и сила характера, которая делает из них (людей Возрождения) цельных людей», является результатом того, что «они почти все живут всеми интересами своего времени, принимают участие в практической борьбе, становятся на сторону той или иной партии и борются, кто словом и пером, кто мечом, а кто и тем и другим... Кабинетные ученые являлись тогда исключением; это либо люди второго или третьего ранга, либо благоразумные филистеры, не желающие обжечь себе пальцев» (Энгельс). Гуманистические принципы всесторонности, цельности и совершенства сохраняли свою всемирно-историческую значимость лишь потому, что даже в своей ограниченной аристократической форме проявления *косвенно отражали интересы широкой демократии*, *ибо подлинный расцвет человеческой личности не был совместим ни с уходящими феодальными*, *ни с нарождающимися капиталистическими* условиями жизни. Если в скорбных сюжетах Дюрера, как и в трагических образах зрелого Микеланджело, судьба гуманистических идей поставлена в непосредственной связи с интересами плебейства (завуалированный, правда, аллегорической и фантастической формой творчества), то в романе Сервантеса эта связь дана в лице двух основных образов, классово противоположных, но исторически в известной мере связанных принадлежностью к тому обществу, господствующие «добродетели которого стали предметом насмешек и издевательства в только что народившемся мире буржуазии»[1]. Как у Сервантеса благородный гидальго представлен носителем антибуржуазных идей гуманизма, так и в комедиях и трагедиях Шекспира мир идей и чувств ренессанса выступает перед нами, представленный ограниченным кругом усвоивших концепцию гуманизма культурных аристократов. Последние выведены на фоне «веселой, старой Англии», из недр которой они вырастают, с нею связанные в борьбе против отрицательных сторон буржуазного общества, односторонне уродующих человеческую психику. Характерной чертой реализма Шекспира поэтому является «существенный активный фон» (Маркс) из «пестрой плебейской общественности» (Энгельс). «Именно это» вносит «подлинно трагический

---

[1] Маркс о Сервантесе. См. П. Лафарг «Карл Маркс» в сборнике К. Маркс. Мыслитель, человек, революционер». ГИЗ, 1926.

элемент» (Энгельс) в судьбу шекспировских аристократов-возрожденцев.

Таков был ведущий путь разрешения создавшегося в эстетике ренессанса противоречия между «всесторонним» и «избранным», между индивидуально-безграничным и социально-ограниченным.

V

Как носители идей «величайшего прогрессивного переворота», идеологи Возрождения провозгласили неограниченные права разума, противопоставленного господствовавшим в средневековой культуре принципам веры и авторитета.

Эпоха Возрождения поэтому проходит под знаком рационализма во всех сферах культуры. Альберти заявляет, что ему «очень по душе» взгляд Памфилия, который полагает, что ни один живописец не может писать правильно, если он не хорошо осведомлен в геометрии. «Кто ничего не знает о геометрии— не поймет ни этого, ни какого-либо иного научного изложения живописи». Леонардо уже повторяет принцип Альберти: «Пусть не читает меня в моих основаниях тот, кто не знает математики». «Никакой достоверности нет в науках там, где нельзя приложить ни одной из математических наук, и в том, где не имеется связи с математикой». Живопись в трактате Леонардо везде выступает как «наука живописи», поставленная выше всех остальных наук. Она теснейшим образом связана с геометрией, астрономией, как частными отделами учения о перспективе. Как в природе, так и в искусстве нет ничего без оснований. «Делать все по определенному правилу—отличительная черта искусства» (Альберти).

Но теоретическая мысль Возрождения еще не ставит вопроса о выборе чувства или разума, эмпиризма или рационализма. Леонардо провозглашает мудрость «дочерью опыта», который «никогда не ошибается», «ошибочными бывают только наши суждения».

Даже приверженец неоплатоновских идей, Пачоли, друг Леонардо, утверждает, что «нет ничего в душе, чего не было прежде в чувстве», и в то же время весь его трактат «О божественной пропорции» представляет собою попытку, исходя из «нашего Эвклида» и «божественного Платона», раскрыть математическую природу прекрасного, которая сводится к определенным фигурам, линиям и числам. В известных положениях

Леонардо: «наука—капитан, практика—солдаты» или «практика должна быть основана на хорошей теории» (положение, имеющее у него и обратную силу) — немало стихийной диалектики, характерной для мышления возрожденцев.

Поэтому «рационалистические» пропорции в эстетике Возрождения носят ярко выраженный чувственный характер. «Если ты представишь глазу человеческую красоту,—пишет Леонардо,—состоящую из пропорциональностей и прекрасных членов, то... все чувства вместе с глазом хотели бы обладать ею... Рот через себя захотел бы [заключить] ее в тело; ухо получает наслаждение, слушая о ее красотах; чувство осязания хотело бы проникнуть в нее вместе со своими порами; и даже нос хотел бы получить воздух, который непрерывно веет от нее». Условием гармонии у Леонардо является единство чувственного и рассудочного: «Наша душа состоит из гармонии, а гармония зарождается только в те мгновения, когда пропорциональность объектов становится видимой и слышимой».

Однако не следует переоценивать «научность» ренессанса. Представления возрожденцев о природе и обществе еще полны фантастических элементов. Как характерно для Леонардо его определение силы: «Сила есть духовная способность, незримая мощь, которую привходящим внешним насилием производит движение... Все сотворенные вещи понуждает она к изменению своих очертаний и положений, бешено устремляется к своей желанной смерти и разнообразит себя соответственно причинам... Яростно гонит прочь все, противящееся ее разрушению, хочет победить и умертвить свою причину, свою преграду и, побеждая, сама убивает себя... Она растет от своих трудов и исчезает от покоя».

Этот фрагмент вызывает в памяти известное высказывание Маркса о Бэконе, у которого «движение» понимается «не только как *механическое* и *математическое* движение, но еще больше как стремление, как жизненный дух, как напряжение или, по выражению Якова Беме, как мучение (qual) материи... Первичные формы материи суть живые, индивидуализирующие, внутренне присущие ей, создающие специфические различия, существенные силы. В Бэконе, как первом творце материализма, в наивной еще форме скрыты зародыши всестороннего развития этого учения. Материя улыбается своим поэтическим чувственным блеском всему человеку»[1].

---

[1] Маркс и Энгельс. Соч., т. III, стр. 157.

Фантастика и антропоморфизм, обусловленные незрелостью теоретического мышления, свидетельствовали одновременно о слабости и о силе Возрождения. Жизнь еще не вошла в свои берега. Эпоха величайшего прогрессивного переворота не создала ни одной великой и законченной системы в философии. Даже учение Бэкона, стоящее уже на грани Возрождения и последующей эпохи, «изложенное в афористической форме, еще полно теологической непоследовательности» и только «Гоббс является систематиком бэконовского материализма»[1]. Великие открытия и изобретения, гениальные мысли и предвидения, смешанные с фантастическими догадками и наивными положениями, — таков характер теоретического мышления конца XV и начала XVI века (вспомним научные записи того же Леонардо да Винчи), обусловленный тогдашним уровнем социальной практики, как его основы.

Фантастические элементы в науке, как и в эстетике и искусстве ренессанса, определяются прежде всего его историческим положением. Энгельс говорит о Мюнцере, «представителе зачатков пролетариата» тогдашнего времени, что его «полет мечты за пределы не только настоящего, но и будущего, мог быть только насильственным и фантастическим... Предвосхищение коммунизма фантазией стало в действительности предвосхищением современных буржуазных отношений»[2].

Гуманисты не связали свою судьбу с плебейскими элементами тогдашней Европы. Но для понимания их классово-противоречивых и неоднородных позиций большой интерес представляет характеристика, данная Энгельсом вожаку крестьянского движения—Венделю Гиплеру. «Он не был,—пишет Энгельс,—ни революционером с широким кругозором, как Мюнцер, ни представителем крестьян, как Мецлер и Рорбах. Его многосторонний опыт и практическое знакомство с положением и взаимоотношением отдельных сословий не позволяли ему стать представителем исключительно одного из участвовавших в движении сословий. Подобно тому как Мюнцер, в качестве представителя зачатков пролетариата—класса, существовавшего тогда вне официального общественного союза,—дошел до предчувствия коммунизма, совершенно так же Вендель Гиплер, *представитель, так сказать, средней равнодействующей всех прогрессив-*

---

[1] Там же.

[2] Маркс и Энгельс. Соч., т. VIII, стр. 131.

ных элементов нации (подчеркнуто мною. — *Л. П.*), пришел к предвидению современного буржуазного общества»[1].

Искусство и наука Возрождения были теоретическим выражением всех прогрессивных тенденций своего времени. «Люди, основавшие современное господство буржуазии», то и дело выходили в своем представлении о будущем обществе за пределы этой «средней равнодействующей», которая в эпоху переворота и всеобщего становления еще не выступала в самой действительности, как единственно реальный и окончательно победивший путь развития.

«Предвидение современного буржуазного общества» поэтому не могло быть теоретически систематизированным, последовательным и односторонним. Фантастическое дополняло и завершало реально-научное. Отражение реальных противоречий настоящего и гениально-научное предвосхищение будущего принимали формы полупоэтических, полунаучных утопий, которыми так богато Возрождение: утопии Мора и Раблэ, Бэкона и Кампанеллы только наиболее законченные и известные образцы. Содержание и формы будущего общества выступали в сознании, как и в самой становящейся действительности, в своем фантастически-неустановленном виде.

Но фантастика в мышлении Возрождения не только его слабая, но и сильная сторона по сравнению с дальнейшим буржуазным развитием, ибо она свидетельствовала о многообразных возможностях общественного развития, которое еще не стало «односторонним» и «враждебным человеку» (выражение Маркса о материализме Гоббса). Фантастическое в ренессансе не выражает разочарования в возможностях прогресса, но, наоборот, выступает как оптимистическая идеализация этих возможностей, наивная по форме, но в конечном счете оправдывавшаяся социальной практикой времени.

Роль фантазии поэтому крайне высока в эстетической практике и теории Возрождения. Реализм искусства Возрождения выступает как фантастический реализм. Бэкон классифицирует науки и искусства по человеческим способностям таким образом, что «история относится к памяти, поэзия к воображению и философия к рассудку». Так же различает искусство и науку Леонардо: «Наука является вторичным созданием, творимым разумом, живопись—вторичное создание, творимое фантазией».

---

[1] Там же, стр. 176—177.

Ренессанс, выдвинувший принципы всеобщности и индивидуальности, должен был в силу всего этого найти свое наиболее полное воплощение в искусстве. Век Возрождения—это прежде всего век расцвета искусств и особенно живописи (а в литературе—драмы, наиболее синтетического, индивидуализированного и «живописного» рода литературы). В живописи титанические устремления эпохи находили себе наиболее свободное (по сравнению со скульптурой) и в то же время наиболее *чувственно-непосредственное* разрешение. В этом отношении характерен параграф трактата о живописи Леонардо, озаглавленный «Как живописец является властелином всякого рода людей и всех вещей».

«Если живописец пожелает увидеть прекрасные вещи, внушающие ему любовь, то в его власти породить их, а если он пожелает увидеть уродливые вещи, которые устрашают, или шутовские и смешные, или поистине жалкие, то и над ними он властелин и бог. И если он пожелает породить [населенные] местности и пустыни, места тенистые или темные во время жары, то он их изображает, а также жаркие места во время холода. Если он пожелает долин, если он пожелает, чтобы перед ним открывались с высоких горных вершин широкие поля, если он пожелает за ними видеть горизонт моря, то он властелин над этим [совершенно так же, как] если из глубоких долин он захочет увидеть высокие горы или с высоких гор глубокие долины и побережья. И действительно, *все, что существует во вселенной как сущность, как явление или как воображение* (подчеркнуто мною.—*Л. П.*), он имеет вначале в душе, а затем в руках». В живописи Леонардо видит, во-первых, наиболее синтетическое и всеобщее по объему искусство: «То, что содержит в себе наибольшую всеобщность и разнообразие вещей, должно называться наиболее превосходным. Итак, *живопись* должна быть поставлена выше всякой деятельности, ибо она *содержит все формы как существующего, так и несуществующего в природе*» (подчеркнуто мною.—*Л. П.*).

Эстетика Возрождения таким образом насыщена внутренними диалектическими противоречиями. Прекрасное выступает одновременно как глубоко-человечное и идеализированное, разнообразное и сдержанное, рациональное и чувственное, реальное и фантастическое.

Поэтому во всех теоретических высказываниях возрожденцев об искусстве большую роль играет принцип меры направленности против всякой односторонности.

Дюрер предостерегает против произвольной «излишней» фантастики: «Нужно избегать всего излишнего, например, если бы захотелось придать кому-либо три глаза, три руки, три ноги». Выше мы видели, что и Леонардо требует от художника наряду с «выдумкой» «меры в написанных предметах, чтобы они не были непропорционированными». Требования пропорций, «божественных пропорций», проходят через всю эстетику Возрождения. «Я считаю предметы пропорционированные самыми красивыми»,—говорит Дюрер. Пропорции—это внутренняя необходимость предметов, о которой Леонардо говорит, что она «учитель и опекун природы, ее узда и вечный закон».

Но требование *меры* еще не означало у возрожденцев *примирения* противоположностей, взаимного урезывания, уступок во имя какой-то средины (как позднее, в эстетике просвещения, например). «Среднее еще не есть лучшее среди двух предметов»,—замечает Дюрер. Мера в ренессансе является требованием сочетания противоположностей во всей их цельности, как условия развития. Такое представление о развитии и жизни, в котором противоположные, но одинаково естественные тенденции гармонически уживаются, не вытесняя друг друга, восходят еще к исторически существовавшей «мере» патриархального города. Альберти утверждает, что «государство—это величайший дом, и, обратно, дом есть самое маленькое государство», «его [дома] мельчайшие части: атриум, портик и т. п.—также суть некие жилища». Дюрер так же находит, что «если малое хорошо, то хорошо и большое, если малое плохо, то и большое никуда не годится. Окружность, обведенная циркулем, остается круглой вне зависимости от того, мала ли она или велика».

Но реальной исторической основой ренессансной «меры» является неразвитость общественных отношений, которые и в самой действительности еще не выступали в своей односторонности.

Но чем ближе ренессанс подходил к своему концу, чем отчетливее выступал антагонистический характер противоречий буржуазного общества, тем непримиримее становились противоречия в пределах ренессанса.

Зрелое Возрождение уже открыло непримиримый характер контрастов и антагонизмов в развитии, хотя еще не стало их апологетом. Следующий шаг сделало барокко.

VI

Искусство барокко, достигшее высшей точки развития в Италии, Испании и Фламандии XVII века, имеет уже позади себя всемирно-исторического значения переворот, характеризующий эпоху Возрождения. Отражая в себе торжество феодальной реакции, контрреформации и абсолютизма, искусство барокко является вместе с тем выражением первого этапа буржуазного общества, основы которого складываются в недрах абсолютизма, последнего фазиса в развитии феодального общества.

Как и вся культура XVII века (и примыкающих к нему хронологически отрезков времени), искусство барокко развивается под знаком реакции против принципов, выдвинутых гуманизмом предшествующей эпохи. Принцип регламента и ограничений, восторжествовавший в экономике европейского общества (развитие мануфактуры, с одной стороны, и возрождение крепостного права—с другой), как и в его политике (расцвет абсолютистского государства) и духовной жизни (католическая и протестантская реакция, с одной стороны, и развитие метафизического рационализма—с другой), означал конец представлениям Возрождения о неограниченном и свободном развитии.

Для барокко уже характерно разочарование в реальных возможностях нормального человека, т. е. отныне человека, принадлежавшего к миру буржуазных отношений. На самом пороге XVII века Шекспир показывает в «Гамлете» трагически обреченный характер свободной инициативы, а Сервантес в «Дон Кихоте» показывает ее комический характер в нарождающемся мире буржуазного права и порядка. Но оба эти художника еще принадлежат по своей эстетике к Возрождению (точнее, к позднему Возрождению). Наоборот, художественная мысль мастеров XVII века делает все выводы из изменившейся исторической ситуации.

Художники барокко гораздо «трезвее» в оценке современного им человека как предмета искусства. Идеализирующий принцип античности, под знаком которого развивалось искусство предыдущего периода, отбрасывается, одновременно от него отказывается и философия в лице Бэкона и Декарта. Но если в философии борьба Бэкона означала развитие идей Возрождения, направленных против средневекового схоластического идеализма, вульгаризовавшего античность, то отказ от античности

в искусстве барокко носил совершенно другой характер. Рубенс предостерегает против чрезмерного увлечения античной скульптурой, характерного для академической эпигонской школы его времени. Он находит, что художник «после зрелого размышления не станет ни раболепно преклоняться перед античными статуями, ни изучать их слишком старательно, ибо в наш век, полный заблуждений, мы слишком далеки от того, чтобы создать нечто, им подобное». Современный человек,—вполне резонно рассуждает Рубенс,—это не древний грек; скульптору необходимо учесть упадок человеческого тела в современном обществе; древние много занимались физическими упражнениями, а теперь «большинство людей упражняет свои тела лишь в питье и обильной еде». Поэтому подражание античности, согласно Рубенсу, придает произведению искусства характер «надуманности» и приводит «лишь к искажению натуры».

Таким образом, барокко восстает против антицизма и идеализации ренессанса во имя «природы»—правдоподобия, естественности, во имя своеобразного барочного «реализма». На самом деле это означало новое понимание природы, более ограниченные представления о нормальной жизни, трезво-буржуазные требования, предъявляемые естественности и «естественному человеку».

Бэкон, эстетические взгляды которого стоят на грани ренессанса и барокко, также критикует наивное стремление в искусстве к безграничному совершенству: «Нет красивого человека, который бы в целом был безусловно без недостатков». «Трудно было бы сказать,—замечает он далее,—кто был безумнее—Апеллес или Альбрехт Дюрер, из коих один хотел составить идеальную и совершенную красоту при содействии геометрических размеров, а другой—соединением прекраснейших черт, какие он только был в состоянии отыскать в различных лицах». Принцип максимально-совершенного уже ощущается Бэконом, как идеалистический отрыв от действительности, и ему он противопоставляет реально-прекрасное. Такая красота, о которой мечтал Дюрер, «нравилась бы только живописцам, ее изобразившим, и я не верю, чтобы художник мог когда-либо создавать идеальное лицо, красотой своей превосходящее все реальные лица».

Эстетика барокко выдвигает еще другое требование к искусству—это требование движения, динамики. Подражание античности, по мнению Рубенса, «может привести только к некоей застылости». Наиболее яркое выражение античное ис-

кусство нашло в скульптуре, но скульптура, замечает Рубенс, бессильна передать тонкости и модуляции движения, а передача движения для живописи «совершенно необходима». Бэкон идет дальше, не признавая, в отличие от Леонардо, и за живописью всеобъемлющего характера, ибо и ей недоступно самое главное— движение: «В деле красоты отдают предпочтение... красоте движения лица и всего тела—даже перед красотой форм. Итак, то, что есть всего более обольстительного в красоте, не может быть выражено живописью».

Понимание движения в ренессансе, как внутренне уравновешенного и направленного вверх, представляется теперь уже недостаточным и наивным. Оно кажется абстрактным, холодным, «зализанным» (Рубенс), не оправданным историей. Барокко уже хорошо усвоило непримиримо противоречивый характер движения. Оно насквозь проникнуто антиномиями и внутренними столкновениями. В этом подчас его сила, но и его слабость в конечном счете и внутренняя разорванность по сравнению с более наивным, но поэтически цельным пониманием жизни ренессанса.

Дюрер, как мы видели выше, советовал всячески избегать уродливого, даже в отдельных элементах образа, ибо если малое хорошо, то хорошо и большое, «если малое плохо, то и большое не годится». Но уже Бэкон заметил: «Простое наблюдение показывает, что встречается много лиц, части которых в отдельности совершенно не красивы, но в совокупности производят приятное впечатление». Так появляется в эстетике барокко антиномия целого и отдельных частей. Картина Рубенса «Шествие на Голгофу»—образец динамической композиции барокко, где впечатление художественного целого создается в результате сочетаний, враждебных друг к другу и к целому элементов.

Реальный, естественный человек в барочной картине или скульптуре придавлен, физически и духовно ограничен. Барокко возрождает в противоположность ренессансу натуралистические тенденции поздней готики, свидетельствуя тем самым о том, что буржуазный реализм всегда тяготеет к натурализму или переходит в него. Натуралистические устремления испанских и итальянских художников придают их творчеству внешне более демократический вид по сравнению с аристократической идеализацией человека в искусстве ренессанса. Рембрандт, как об этом замечает Маркс, рисует мадонну в образе простой крестьянки в наивной, угловатой и беспомощной позе, а Рибейра и Рубенс обогащают искусство плебейскими вариантами Христа и свя-

тых. Мифологические боги и герои снижаются у фламандцев до уровня прозаической действительности. Искусство XVII века изобилует бытовыми сценами интерьера и площади.

При всем подчас демагогическом характере этого демократизма нельзя отрицать здесь проявления одной из прогрессивных сторон всего буржуазного искусства—расширения рамок творчества художника, утверждение его права на изображение жизни во всей ее сложности и многообразии, так же как на включение в предмет искусства теневой, отрицательной стороны действительности.

Пристрастие к последнему приводит барокко к тематике пыток, зверских инстинктов, к излюбленным барочным мотивам язв, проказы, увечий, уродств и т. п.

Для барокко в высшей степени характерно то, что крайности натурализма не исключают, но, наоборот, предполагают, как свое неизбежное завершение, другую сторону—присутствие мира сверхреального, мистического. Реальная жизнь, воспринимаемая «трезво», как начало обыденное, «слабое» и ограниченное, представляет собою материал, достойный искусства только потому, что оно—проявление некоего внешнего нереального мира. Отношение между истиной и фантазией, реальным и идеальным разрешается теперь по-новому. Мера ренессанса разложилась на свои две взаимоисключающие противоположности. Место идеализированного реального человека заняли в искусстве нереальный идеал и реальный, но беспомощный человек. Натуралистический демократизм искусства XVII века мог поэтому вполне служить интересам контрреформации, утверждая христианский аскетизм, в то время как монистическая эстетика ренессанса носила человеческий характер. Идеализация человека в ренессансе исключала тем самым смысл и возможность чуда, тогда как противоположность идеального и реального в барокко резкой светотенью подчеркивает сверхъестественный исключительный характер чудесного, вторжение потустороннего в реальный мир, натуралистический план которого придает чуду характер правдоподобия.

Наиболее характерной чертой для искусства барокко является сознание дисгармоничности развития, понимание прекрасного как нереального, иллюзорного. Это—не естественное, нормальное состояние, но либо состояние случайное (отсюда маньеризм, культ позы и рискованного) либо начало декоративное, не вытекающее из внутренней природы предмета либо иррациональ-

ной красоты целого, которой нельзя обнаружить в ее реальных составных элементах. Отсюда пристрастие к напряженным до крайности положениям и подчеркивание этой напряженности (Бернини). По отношению к естественному прекрасное выступает, как начало необычайное, чудесное, незакономерное, неправильное, странное.

Для искусства барокко характерна эстетизации дисгармонии общественного развития. Пытки, страдания, унижения человека оправданы как предпосылки подвига, искупления и величия. Вырождение, как обратная сторона развитой культуры, с глубоким реализмом показанное Веласкезом в его портретах, выступает как форма величия и новой красоты, враждебное жизни. В мифологических картинах наиболее жизнерадостного из художников—Рубенса—живописность впечатления основана на сочетании грубого с грандиозным, героического с низменным; красочная чувственность получает трактовку мяса. Ренессансный человек—титан—низводится до уровня натюрморта, а натюрморт аффектируется часто до размеров чего-то грандиозного. Поэтому по сравнению с искусством ренессанса повышается удельный вес вещей, второстепенных персонажей.

Барокко—господствующее направление в искусстве XVII века. Нет ни одного крупного художника в это время, на котором бы в той или другой степени не сказалось влияние барокко. Попытки болонцев продолжать ренессансные традиции в новых условиях приводят лишь к эпигонской эклектике. Однако во Франции этого времени зарождается течение, во многом близкое академическим вкусам школы бр. Караччи и Г. Рени и претендующее на роль продолжателя наследия Возрождения. Французские классицисты (Пуссен, Лоррен, отчасти Лебрен), восстают против барочных принципов искусства, против разорванности и пессимизма в понимании прекрасного. В Луврской галлерее—создании барокко—Пуссена коробит «непропорциональность», «неправильность» подразделений, «соединение противоречивых элементов, которых чувство и разум не в силах вынести, как, например, слишком большое и слишком маленькое, сильное и слабое», которое производит на зрителя «меланхолическое впечатление». Порицая мотивы разочарования, расслабленности, старости, Пуссен требует от искусства изображения величественного и героического, выражая тем самым организующие тенденции абсолютизма героического периода (недаром классицизм возник во Франции, классической стране абсолю-

тизма): «Живопись есть не что иное, как изображение действий человека». «Содержание и сюжет должны быть величественны, например, битва, героические подвиги».

Пуссен восстает, с одной стороны, против «чрезмерности» реализма барокко, против включения в искусство обыденного, низменного и прозаического, а с другой стороны—против нереального понимания красоты, как чуда, принадлежащего к потустороннему. Поэтому Пуссен советует художнику «отбросить все мелкое и незначительное... следует презирать безобразные и низменные темы, делающие невозможными их художественную обработку». «Сюжет должен быть благородный, т. е. трактовать только предметы величественные, а не простых людей и обычные низменные действия». Но вместе с тем Пуссен высказывается и против «редкостных и неожиданных предметов». «Новое в живописи заключается не в невиданных доселе сюжетах, а в хорошей своеобразной композиции, в силе выражения». Запутанности и иррационализму барокко противопоставляется требование «ясности» и «правды». «Нет прекрасного вне истины»,—говорит Буало, теоретик классицизма в литературе.

Таким образом, классицизм как бы возрождает учение о «мере» в эстетике ренессанса. Формально отношение классицизма к барокко напоминает отношение раннего ренессанса к готике. На самом деле художественный образ ренессанса принял в классицизме формалистически-ограниченный, окостенелый характер. Героический образ Пуссена уже не имеет под собою общечеловеческой, демократической базы ренессанса. Он в высшей степени напряжен, несвободен, скован рационалистической дисциплиной абсолютистского общества. Стоит сравнить образ Микеланджело или Леонардо и образ Пуссена, чтобы увидеть различные идеализации. Бог, благословляющий мир Микеланджело, делает это по своей природе, монна Лиза Леонардо, так сказать, естественно-идеально чувствует; наоборот, герои Пуссена служат. Иначе говоря, в классицизме образ становится героичным, героизируется подвигом, действием; в ренессансе он идеален с самого начала. Поэтому такую большую роль играет обстановка, в героической картине Пуссена театрально взвинчивающая действие героя до степени подвига, поющее ему осанна.

Классицизм поэтому не был в состоянии преодолеть порочные элементы искусства барокко (удельный вес первого в искусстве XVII века несравненно меньший), так как некоторые из этих элементов он сам в себе носил.

Рационалистическая организация классицизма носит преднамеренный, формалистический, условный характер, сближающий его представление о прекрасном с барочной эстетикой ирреального. Классицисты преклоняются перед разумом, царствующим в природе, обществе и искусстве: «прекрасно то, что истинно». Но этот разум выступает как начало ограничивающее, высокомерное по отношению к разнообразию реальной действительности. Решающую роль в картине приобретает рисунок, «выражающий понимание предмета», колорит отходит на второй план. «Маляры стояли бы на одном уровне с живописцами, если бы рисунок не создавал между ними разницы, ибо они так же употребляют краски и почти так же хорошо знают, как их накладывать» (Лебрен).

Преклонение перед рисунком, линией было формой борьбы искусства абсолютизма за разум, дисциплину, гражданский долг. В этом исторически положительная заслуга классицизма. «Рисунок всегда является компасом, он нас направляет и не дает потонуть в океане краски, в котором многие тонут, желая найти спасение». Вместе с окончательным торжеством французского абсолютизма кончается и господство рисунка в искусстве и обнаруживается ограниченная природа классицизма, «компас» которого завел живопись в тупик условных тем и образом. Рококо и реализм эпохи просвещения по-разному выдвигают принцип колорита, в конце века классицизм возрождается в школе Давида.

Рассмотрение этих школ выходит за пределы данной статьи.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ИТАЛИЯ

ЧЕННИНО ЧЕННИНИ

(Умер ок. 1400 г.)

Из «Трактата о живописи»

Начинается
книга об искусстве,

написанная и составленная Ченнино да Колле в знак почитания бога, девы Марии, святого Евстахия, святого Франциска, святого Иоанна Крестителя, святого Антония Падуанского и всех святых мужей и святых жен, в знак почитания Джотто, Таддео, Аньоло, учителя Ченнини, и на пользу, на благо и для заработка всех тех, кто захочет преуспеть в этом искусстве.

ГЛАВА I

Вначале, когда всемогущий бог создал небо и землю, превыше всех живых существ и всего того, что служит пищей, создал он мужчину и женщину по своему образу и подобию, снабдив их всеми добродетелями. Потом несовершенство из-за зависти перешло от Люцифера к Адаму, так как Люцифер своим коварством и проницательностью обманул его и вовлек в грех нарушить приказание бога, т. е. сначала Еву, а потом Адама. Поэтому бог воспылал гневом против Адама и велел ангелу изгнать его—его и его подругу—из рая, говоря им: «Так как вы не послушались приказания, которое дал вам бог, то вы должны будете поддерживать свою жизнь трудом и заботами». Так узнал Адам совершенную им ошибку, а так как он

был богато одарен богом, то стал как бы корнем, началом и отцом всех нас; и он увидел необходимость жить трудами своих рук. Таким образом взялся он за мотыгу, а Ева за прялку. Потом изобрел он много необходимых искусств, отличных одно от другого; и каждое из них и тогда и теперь требует науки, для одного больше, чем для другого, так как все не могут быть в них равны, а самое достойное—это наука; от нее исходит другая работа, зависящая от первой, и ей подобает иметь основание в деятельности рук. Такое искусство называется искусством живописи; ей подобает обладать фантазией, так как посредством деятельности рук она находит вещи невидимые, представляя их как природные при помощи тени, и закрепляет их рукою, показывая то, чего нет. И по праву заслуживает живопись того, чтобы ее поместить на втором месте за наукой и увенчать ее поэзией. Право же это заключается в следующем. Поэт, благодаря своей науке, свободно может создавать и связывать вместе «да» и «нет» по своему усмотрению, как ему захочется. И совершенно так же живописцу дана свобода создавать стоящую фигуру или сидящую, получеловека, полулошадь, как ему будет угодно, как ему подскажет фантазия. Поэтому я хотел бы вселить бодрость во всех тех, кто из великой склонности или по любви чувствует в себе желание узнать или помочь и украсить эту основную науку какою-либо драгоценностью, чтобы они поистине без всякого смущения устремлялись вперед, предоставляя на службу названным выше наукам то небольшое умение, которое дал им бог.

Так и я, один из малых сих, работающий в искусстве живописи, Ченнино ди Дреа Ченнини из Колле ди Вальдельса, был обучаем названному искусству 12 лет моим учителем Аньоло Таддео из Флоренции, который сам обучился этому искусству у своего отца Таддео; последний же был крестником Джотто и учился у него в течение 24 лет. Джотто же перешел от греческой манеры живописи к латинской, довел ее до современного состояния и владел искусством с таким совершенством, как никогда и никто. Чтобы ободрить всех тех, кто желает познать это искусство, я пишу заметки обо всем том, чему меня научил мой учитель Аньоло, и о том, что я испытал собственноручно...

ГЛАВА II

Как одни стремятся к искусству по призванию, другие ради прибыли

Не без трепета начинают некоторые заниматься искусством живописи, которое нравится им по естественной склонности. Дух их наслаждается рисованием только потому, что природа их сама влечет их к этому, без всякого руководства учителя, по естественной душевной склонности. А чтобы наслаждаться этим, они начинают искать учителя; и они следуют за ним, слушаются его с любовью и служат ему, чтобы достигнуть совершенства в искусстве. Есть и такие, которых к живописи приводят бедность и жизненная необходимость, как заработок, так и любовь к искусству, но особой похвалы достойны те, которые стремятся к искусству по любви и нежности.

ГЛАВА III

Чем прежде всего должен озаботиться тот, кто посвящает себя названному искусству

Итак, вы, которые по нежности души стали любителями этой добродетели, прежде чем посвятите себя искусству, украсьте себя следующими одеждами: любовью, страхом, послушанием и упорством. И как можно раньше отдавай себя руководству учителя для обучения; и как можно позже уходи от учителя.

ГЛАВА IV

Правило, которое показывает, на сколько частей и видов делится искусство

В основе искусства и связанной с ним работы рук лежат рисунок и колорит. Они же требуют следующего: уметь растирать или размалывать [краски], проклеивать, натягивать холст, грунтовать гипсом, шлифовать и полировать гипс, делать из гипса рельефы, наносить болус и накладывать золото, полировать, смешивать темперу, делать фоны, пропылять, процарапывать острием контуры, зернить, линовать, раскрашивать, украшать и покрывать лаком. Для работы на стене нужно: промывать стену, штукатурить, писать украшения, полировать, рисовать,

писать по сырому и, наконец, заканчивать по сухому, смешивать темперу, украшать и заканчивать стенную живопись. Это и есть правила, которым, согласно тому малому, чему я сам научился, я и буду учить шаг за шагом.

ГЛАВА XXVII

Как ты должен возможно больше рисовать и копировать произведения мастеров

И действительно, тебе необходимо следовать им раньше, чтобы итти дальше по пути к познанию. Сделав свою окрашенную бумагу, ты должен применять такой метод: проведя прежде, как я тебе сказал, некоторое время за рисованием (я имею в виду рисование на дощечках), постоянно трудись и наслаждайся, срисовывая лучшие произведения, какие ты сможешь найти, сделанные рукою великих мастеров. И если ты находишься в местности, где жило много хороших мастеров, тем лучше для тебя. Но даю тебе совет—всегда старайся выбрать лучшего и имеющего наибольшую славу; было бы в этом случае противоестественным, если бы ты, следуя ему день за днем, не воспринял его манеры и вида, тогда как если ты станешь копировать сегодня одного, завтра другого мастера, ты не приобретешь манеры ни того, ни другого и сделаешься только человеком причудливым, и влечения ко всем этим манерам собьют тебя с толку. Если ты захочешь работать сегодня на манер одного, завтра на манер другого, ты не достигнешь совершенства ни в одном. Но нужно обладать уже очень тяжеловесным умом, чтобы, непрерывно идя по одному пути, не воспринять какой-либо пищи. Затем, если природа тебя хоть немного одарила фантазией, ты выработаешь собственную манеру, и она может быть только хорошей, так как и разум и рука твоя, привыкнув срывать цветы, не сорвут тернии.

ГЛАВА XXVIII

Как постоянное рисование с натуры и непрерывное в этом упражнение важнее копирования произведений мастеров

Заметь, что самый совершенный руководитель, какой только можно иметь, и наилучший руль, триумфальные врата,—это ри-

сование с натуры. Оно важнее всех образцов; доверяйся ему всегда с горячим сердцем, особенно когда приобретешь некоторый опыт в рисунке. Постоянно, не пропуская ни одного дня, рисуй что-нибудь; как бы мало это ни было, это все же очень важно, это принесет тебе огромную пользу.

ГЛАВА XXIX

Как ты должен согласовать свою жизнь со своим достоинством и работой руки и в каком обществе и каким образом следует приступать к срисовыванию высоко помещенной фигуры

Твоя жизнь всегда должна быть распределена так, как если бы ты изучал теологию, или философию, или другие науки, а именно: есть и пить надо умеренно, по крайней мере два раза в день, употребляя легкие и питательные кушанья и легкие вина. Охраняй и щади свою руку, избегая ее утомлять бросанием камней, железных брусьев и многих других вещей, для нее вредных, которые могли бы перетрудить ее. Существует еще другая причина, по которой твоя рука может сделаться столь неуверенной, что станет более зыбкой, чем лист, колеблемый ветром: это бывает, если ты слишком много пользуешься обществом женщины. Возвратимся к нашему предмету. Возьми папку из проклеенных листов или из дерева, легкую, прямоугольную, такую, в которую можно было бы положить foglio reale, т. е. пол-листа бумаги; это хорошо, чтобы держать в ней твои рисунки, а также для того, чтобы класть на нее твои рисунки, а также для того, чтобы класть на нее твой лист для рисования. Затем всегда отправляйся или один или в компании занимающихся тем же, чем и ты, и не склонных тебе мешать. И чем эта компания более знающая, тем лучше для тебя. Когда ты находишься в церкви или капелле и начинаешь рисовать, прежде всего посмотри, как история или фигура, которые ты хочешь рисовать, распределены в пространстве; и посмотри, где у нее тени, полутени и света, а это значит, что тебе нужно сделать тени чернильной акварелью, в полутенях—оставить самый фон, а в светах—пользоваться белилами.

ГЛАВА LXX

Меры, которыми должно обладать человеческое тело совершенного сложения

Заметь, что прежде, чем итти дальше, я хочу тебе дать точные меры мужчины. Меры женщины я оставляю в стороне, так как у нее нет совершенных мер. Во-первых, как я сказал выше, лицо делится на три части, а именно: лоб—одна, нос—другая, от носа до подбородка—третья; от края носа вдоль всего протяжения глаза—одна из этих мер; от конца глаза до конца уха—одна из этих мер; от одного уха до другого—длина лица; от подбородка до основания шеи—одна из трех мер; шея—в одну меру длины; от низа шеи до края плеча—длина лица, то же до другого плеча; от плеча до локтя—одно лицо; от локтя до запястья—лицо и одна из трех мер; длина всей кисти руки—одно лицо; от основания шеи до верха желудка или живота—одно лицо; от верха живота до пупка—одно лицо; от пупка до верха бедер—одно лицо; от верха бедер до колена—два лица; от колена до пятки—два лица; от пятки до подошвы—одна из трех мер; ступня—длина одного лица.

Высота человека равна его ширине при вытянутых в стороны руках. Руки вместе с кистями достают до половины бедер. Весь же человек имеет в длину восемь лиц и две из трех мер. У мужчины с левой стороны одним ребром меньше, чем у женщины. По всему мужскому телу проходят кости... Естество его, т. е. его жезл, должно обладать такой мерой, чтобы нравилось женщинам; мошонка его должна быть маленькой, хорошо оформленной и свежей. Прекрасный мужчина должен быть смуглым, а женщина светлой.

О неразумных животных я тебе говорить не буду, так как мне кажется, что у них нет никаких мер. Делай с них рисунки и наброски с натуры сколько можешь и пробуй. Для этого нужен хороший навык.

ГЛАВА LXXXVIII

Способ срисовывать горы с натуры

Если ты хочешь изобразить горы хорошим способом и чтобы они казались естественными, возьми большие камни, грубые

и неотесанные, и рисуй их с натуры, придавая им свет и тень, как позволяют условия.

ГЛАВА CIV

Каким образом ты должен поступать, чтобы притти к искусству в работе на доске

Знай, что для того, чтобы научиться, надо немало времени: так, сначала в детстве, по крайней мере с год, надо упражняться в рисовании на дощечке. Затем—пробыть некоторое время в мастерской у учителя, который умел бы работать во всех отраслях нашего искусства. Затем—приняться за стирание красок и заниматься этим некоторое время; потом научиться молоть гипс, грунтовать гипсом доски, делать из гипса рельефы, скоблить, золотить, хорошо зернить. На это надо шесть лет. Затем—еще шесть лет практиковаться в живописи, орнаментировать при помощи протрав, писать золотые ткани, упражняться в работе на стене, все время рисуя, не пропуская ни праздничных, ни рабочих дней. И таким образом природная склонность превращается, благодаря долгому упражнению, в большую опытность. Иначе же, избрав другой путь, не надейся достигнуть совершенства. Хотя многие и говорят, что научились искусству без помощи учителя, но ты им не верь; в качестве примера даю тебе эту книжечку: если ты ее станешь изучать денно и нощно, но не пойдешь для практики к какому-нибудь мастеру, ты никогда не достигнешь того, чтобы с честью стать лицом к лицу с мастерами.

ПРИМЕЧАНИЕ

«Трактат о живописи» *Ченнино Ченнини* был написан в последние годы XIV века (1398 г.). О его авторе, в сущности, известно лишь то, что он сам рассказал о себе в этой книге. Он—живописец, ученик Аньоло Гадди, который в свою очередь учился живописи у своего отца, Таддео Гадди, а этот последний—у Джотто. Таким образом, связь автора с идущими от этого великого реформатора тосканской живописи традициями несомненна, и он признает ее с гордостью. Некоторые косвенные указания позволяют допустить, что Ченнино Ченнини был уроженцем Тосканы, может быть даже Флоренции, но затем перебрался в Падую, где женился на местной жительнице и работал всю остальную жизнь. Ни одно из его произведений не дошло даже до Вазари, и единственная приписывавшаяся

ему фреска находится в таком разрушенном состоянии, что не позволяет сделать никаких выводов о живописной манере автора. Тем бо́льшее и несомненное значение имеет его трактат. Он суммирует весь технический живописный опыт средневековья, подводит ему итоги и в то же время делает робкие шаги в сторону постановки и разработки тех новых проблем, разрешение которых выпало на долю кватроченто. Вся книга Ченнини посвящена почти исключительно описанию живописной техники: как нужно выбирать и грунтовать доски, готовить кисти, растирать краски, чинить перо, как нужно писать фрески и работать по сухому, накладывать и полировать золото, даются инструкции миниатюристам и тем, кто работает по росписи тканей и стекол, а также описание способов изготовления слепков (со всем этим читатель может познакомиться в русском переводе А. Лужецкой: Ченнино Ченнини «Трактат о живописи», ИЗОГИЗ, Москва, 1933). Несколько мест, имеющих более общее значение, мы привели. Глава IV дает указание на главнейшие части живописи, где уже фигурируют те возникшие в ремесленных мастерских термины—рисунок и колорит,—которые впоследствии приобрели такое значение первостепенной важности у Альберти, Леонардо да Винчи и позднейших теоретиков. Главы XXVII—XXIX и CIV знакомят с программой обучения живописи. Глава LXX приводит учение о пропорциях в том виде, в каком оно было в ходу в мастерских (характерно, что указываются лишь пропорции мужского тела: женское тело настолько несовершенно, что вообще никакими мерами не обладает). Глава LXXXVIII характерна, как робкая попытка подойти к изучению природы (чтобы нарисовать гору с натуры, нужно принести в мастерскую большой камень).

Для перевода мы пользовались изданием Gaetano e Carlo Milanesi. «Il libro dell'arte o Trattato della Pittura di Cennino Cennini», Firenze, Le Monnier, 1859.

ОТТАВИАНО МАРТИНИ

(Ок. 1370—1445)

Письмо Катерине, графине Монтефельтро

Урбино, 30 июня 1434 г.

Знаменитейшая и превосходнейшая госпожа!

Примите мое достодолжное уважение. Я получил ваше милостивое письмо, с напоминанием о фигурах, которые я обещал вашей светлости сделать. Когда ваш слуга Пьетро встретил меня, я был верхом, так как собирался поехать по некоторым своим делам. Потому я и не мог, следовательно, рассказать ему обо всем обстоятельно и теперь излагаю это вашей светлости.

Когда ваша светлость уезжала из Губбио, я, как вам известно, был занят выполнением хоругви. Когда она была закончена, я уехал из Губбио, чтобы выполнить одну маленькую работу, которую обещал сделать более года назад; они [заказчики] больше уже не хотели ждать, и работа была бы потеряна для меня, если бы я не принялся за нее. Тогда подумал я, что благосклонность вашей милости извинит меня, так как к возвращению вашей светлости в Губбио, полагал я, работа для вас и для вашего сына, моего господина, будет готова. Для того же, чтобы ваше благочестивое желание было исполнено, я теперь тороплюсь с усердием и с жаром быстро завершить работу и выполнить вашу волю. У Сан Эразимо нет никого, и мне приходится самому носить известь и песок, делать и замешивать, равно как и [добывать] дерево для устройства лесов. Может быть, ваша светлость напишет монахам Сан Амброджо, чтобы они или же ваш управитель приготавливали для меня эти вещи. Если нет, то я буду делать это сам, как умею, потому что никогда ни один

слуга не служил своей госпоже с большей охотой, чем я вашей светлости, и потому вы можете считать меня своим верным и преданным слугой, пока это в моих силах.

Относительно работы, которую вы хотите у Сан Эразимо, я, полагаю, был осведомлен через вашего сына и моего господина, именно: мой господин, коленопреклоненный перед св. Эразимом, со своим слугой и конем; и так же у меня в памяти еще некоторые вещи, которые желательны вашей светлости, и пусть бог дарует мне свою милость, чтобы смог я выполнить произведение в полном соответствии с пожеланием вашей светлости.

ПРИМЕЧАНИЕ

Оттавиано Мартини, известный под именем Оттавиано ди Мартини Нелли, родился в 1370 г. в Губбио, там же в 1403 г. в церкви Санта Мариа Нуова исполнил стенную картину, рассматриваемую как одно из самых значительных произведений ранней умбрийской школы. Работал он также и в других городах Умбрии—Ассизи, Губбио, Урбино—и умер между 1445 и 1448 гг. Он является одним из самых ранних мастеров умбрийской школы (его называют учителем Джентиле да Фабриано и Джованни Санти), в произведениях которого соединяется церковный стиль средневековья с изучением натуры и более теплым колоритом нового искусства. Упоминаемая в приводимом письме церковь Сан Эразимо сохранилась и находится примерно в четырех милях от Урбино. От живописи Оттавиано не сохранилось никаких следов. Графиня Катерина, к которой направлено письмо Нелли, была дочерью князя Лоренцо Колонна и племянницей папы Мартина V; сын ее, Оддантонио, первый герцог Урбинский, третий синьор Губбио, убит в 1444 г.

Письмо опубликовано у Gaye, «Carteggio inedito», I, 130, и Gualandi, «Nuova Racc.», I, 70, с некоторыми разночтениями, вызванными как неясностями чрезвычайно архаичного языка, так и неразборчивым почерком подлинника. Оно интересно не только как одно из самых ранних известных нам писем художников, но и как свидетельство весьма детальных условий заказа.

ДОМЕНИКО ВЕНЕЦИАНО

(Ок. 1410—1461)

Письмо к Пьетро Медичи

1 апреля 1438 г.

Достойнейший и доблестный муж!

Засвидетельствовав мое достодолжное почтение, извещаю вас, что я, слава богу, здоров и очень желал бы и вас видеть здоровым и веселым. Я очень много и часто спрашивал о вас, но никогда мне не удавалось ничего узнать, за исключением того случая, когда я спросил Мауро Донати [manno donati]; он мне сказал, что вы находитесь в Ферраре и вполне здоровы. Это очень утешило меня. И если бы я раньше знал, где вы находитесь, то я написал бы тогда же ради собственного утешения и долга[1]. Правда, в моем низком положении не полагалось бы писать вашей милости, но моя совершенная и верная любовь к вам и ко всем вашим внушает мне храбрость писать вам, если принять во внимание, как сильно я к вам привязан и вам обязан.

Тут я слышал, что Козимо решил заказать алтарный образ и хочет получить великолепную работу. Это мне очень нравится и понравилось бы еще больше, если бы оказалось возможным мне получить эту роспись при вашем посредстве. И если так случится, то я, полагаясь на бога, смогу вам показать удивительные вещи, хотя у нас и есть прекрасные мастера, как фра Филиппо[2] и фра Джованни[3], которые сейчас завалены работой. В частности, фра Филиппо занят сейчас одной картиной, предназначаемой для Сан Спирито, которую, работая денно и нощно, он не закончит и в пять лет, так велика работа. Но как бы там ни было, мое горячее и доброе желание служить вам дает мне смелость предложить себя вам. И если я это сделаю не так хорошо, как кто бы то ни было другой, то я готов быть связан всяким заслуженным исправлением; и пусть всякий попробует

сделать для этого соответствующую пробу, так что нужно будет почтить выбором кого-нибудь одного.

Если же работа окажется так велика, что Козимо решит поручить ее многим мастерам, или же скорей одному, чем другому, то я прошу вас, поскольку слуге возможно просить господина, будьте так добры, замолвите за меня словечко и помогите мне получить работу над какой-либо одной частью. И если бы вы знали мое горячее желание сделать какую-нибудь исключительную работу, в особенности для вас, то вы окажете мне в этом покровительство. Я уверен, что со своей стороны в долгу не останусь. Прошу вас, сделайте для этого все возможное, так как я вам обещаю, что вы приобретете славу от трудов моих.

Ни о чем другом я сейчас не буду говорить,—за исключением того, что если я отсюда могу быть вам чем-нибудь полезен, то приказывайте мне, как своему слуге. И еще прошу я вас, не откажите дать мне ответ относительно картины, о которой выше шла речь. Но прежде всего сообщите мне о своем здоровье, чего я горячо желаю превыше всего. Христос да хранит вас и да исполняет он все ваши желания.

Ваш самый верный слуга Доменико из Венеции, живописец, поручает себя вам. В Перудже, 1438 г., 1 апреля.

ПРИМЕЧАНИЯ

Доменико Венециано, итальянский живописец, по преданию был одним из первых, познакомившихся с техникой масляной живописи. Родился около 1410 г. в Венеции (?), умер в 1461 г. во Флоренции. Он последовал за Пизанелло в Рим и, наконец, осел во Флоренции. В то время, к которому относится письмо, он находился в Перудже, расписывая одну из комнат дома Бальони, не сохранившуюся даже до Вазари. Картина, о которой идет речь в письме, может быть, является складнем, изображающим «Венчание девы Марии», предназначенным для церкви Сан Доменико с надписью «Козимо и Лоренцо [брат Козимо] Медичи из Флоренции передали этот образ братьям Сан Доменико в Кортоне для спасения своей души и своих предков, 1440». В настоящее время нет возможности установить, получил ли Доменико этот заказ. Пьетро Медичи—сын Козимо, «отца отечества», и отец Лоренцо. Приводимое письмо опубликовано у Gaye, «Carteggio inedito», I, 136.

* * *

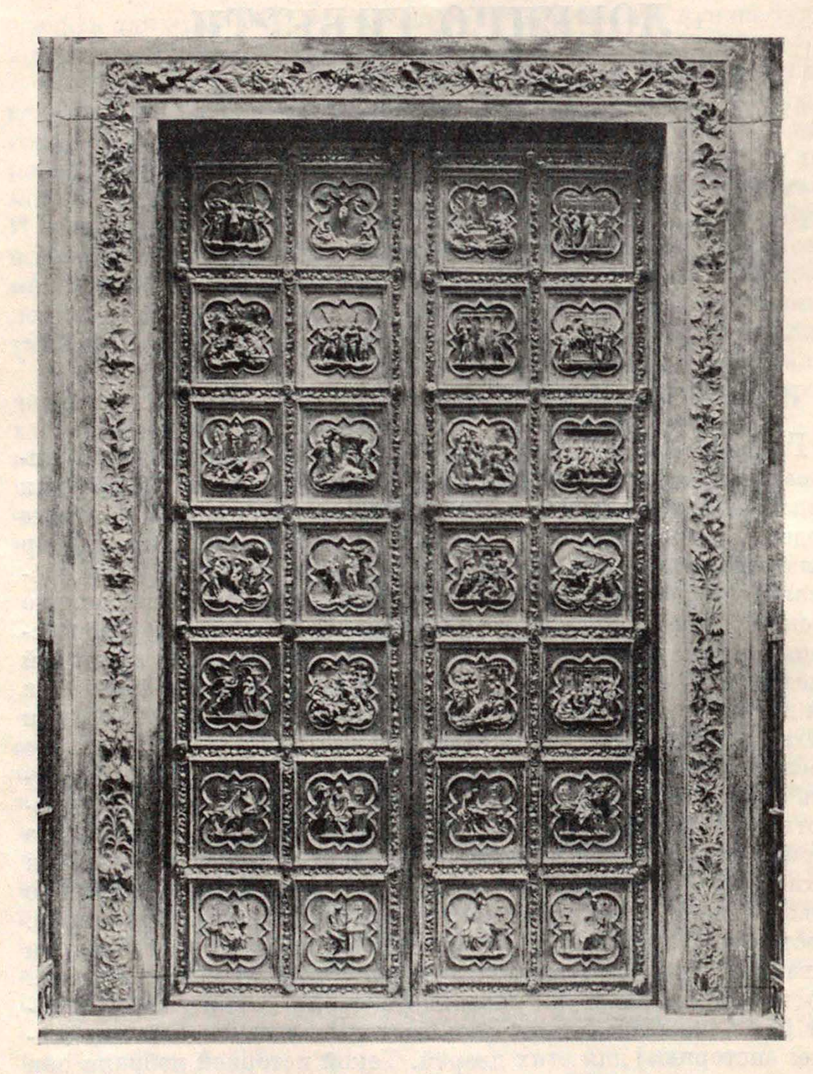
1. Это письмо адресовано в Феррару.
2. *Фра Филиппо Липпи* (ок. 1406—1469)—флорентинский живописец.
3. *Фра Джованни да Фьезоле*, прозванный *Беато Анжелико* (1387—1455),—флорентинский живописец.

ЛОРЕНЦО ГИБЕРТИ

(1378—1455)

Из 2-й части «Комментариев»

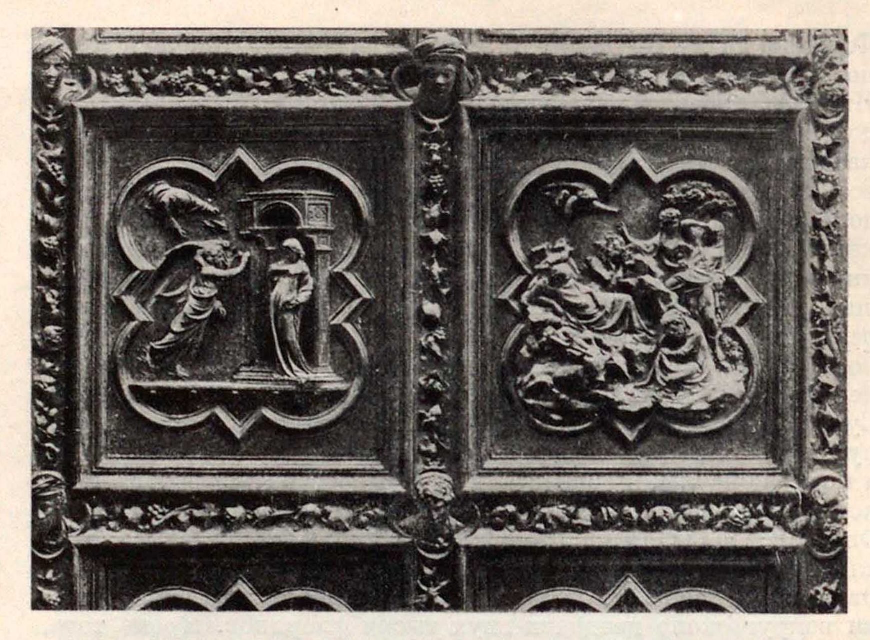
Глава 19. В юношеские мои годы, в лето от рождества Христова 1400, я уехал отсюда из-за появившейся во Флоренции эпидемии, а также несчастья, обрушившегося на родину[1], вместе с одним выдающимся живописцем, которого призвал синьор Малатеста в Пезаро[2]. Он поручил нам одну комнату, и мы расписали ее с величайшим прилежанием. Дух мой очень сильно стремился к живописи, и это было причиной того, что произведения, порученные нам синьором, а также компания, в которой я находился, доставили мне славу и пользу[3]. Но в это время мои друзья написали мне, что попечители храма Сан Джованни Баттиста рассылают приглашения всем мастерам, которые прославились своей ученостью и от которых они хотели получить доказательства[4]. Со всей итальянской земли сошлось множество ученых мастеров, чтобы представить доказательства и принять участие в этом соревновании. Я запросил разрешения [уехать во Флоренцию] у синьора и у товарища. Как только синьор узнал, в чем дело, так сейчас же дал мне разрешение. Вместе с другими скульпторами я предстал перед попечителями названного храма. Каждому было дано четыре бронзовых доски. Попечители и правители названного храма хотели, чтобы каждый [из соискателей] исполнил один и тот же сюжет [в подлиннике: «историю»] для этих дверей. Такой историей избрали они жертвоприношение Исаака, и каждый из соревнующихся должен был исполнить одну и ту же историю. Исполнить эти доказательства требовалось в течение года, и тому, кто победит, должна была быть присуждена победа. Соискатели были следующие:



Гиберти. Северные двери Баптистерия. Общий вид.

Филиппо ди сер Брунеллеско, Симоне ди Колле, Николо д'Ареццо, Якопо делла Кверча ди Сиена, Франческо ди Вальдомбрина, Николо Ламберти[5]. Нас было шестеро[6], готовых представить это доказательство, доказательство же было в высокой степени показом искусства ваяния. Мне была присуждена пальма победы всеми экспертами и всеми теми, кто вместе со мною представлял доказательство. Все без исключения воздавали мне славу. Всем казалось, что я превзошел без исключения всех своих современников, в соответствии с решением совета и с суждением сведущих людей. Попечители названного руководства хотели, чтобы решение их [т. е. экспертов] было написано их собственной рукой, а это все были люди, весьма опытные среди живописцев и скульпторов, работавших по золоту, серебру и мрамору. Судей было 34 из города [Флоренции] и трех прилегающих округов: все они дали свою подпись в подтверждение моей победы, а также консулы, и попечители, и весь состав купеческого цеха, который руководил работами в храме Сан Джованни Баттиста[7]. Определено было поручить мне исполнить бронзовые двери для названного храма. Я сделал их с великой тщательностью. Это было первой моей работой. Она стоила вместе с украшениями вокруг около двадцати двух тысяч флоринов. Кроме того, на этих дверях находятся двадцать восемь картин; на двадцати изображены истории нового завета, а внизу—четыре евангелиста и четыре ученых, с большим количеством человеческих голов вокруг. Это произведение исполнено с большой любовью, тщательно, и рама богато украшена травами и листвой, а косяки — весьма разнообразными листьями. Вес этого произведения достигал тысячи тридцати четырех [фунтов]. Выполнено оно было весьма обдуманно и умело[8]. В это время я сделал статую святого Иоанна Крестителя высотою в четыре с третью локтя. Я закончил ее в бронзе в 1414 г.[9].

Глава 20. Сиенская коммуна поручила мне [исполнить] две истории для купели: одна история—когда святой Иоанн крестит Христа, и вторая—когда святого Иоанна приводят к Ироду[10]. Затем, я собственными руками сделал из бронзы статую святого Матвея [высотою] в четыре с половиною локтя[11]. Затем, я сделал из бронзы гробницу мессера Леонардо Дати, генерала ордена братьев-проповедников: это чрезвычайно ученый человек, и я сделал его в натуральную величину; гробница исполнена в низком рельефе с эпитафией внизу[12]. Сделал я также эскиз для

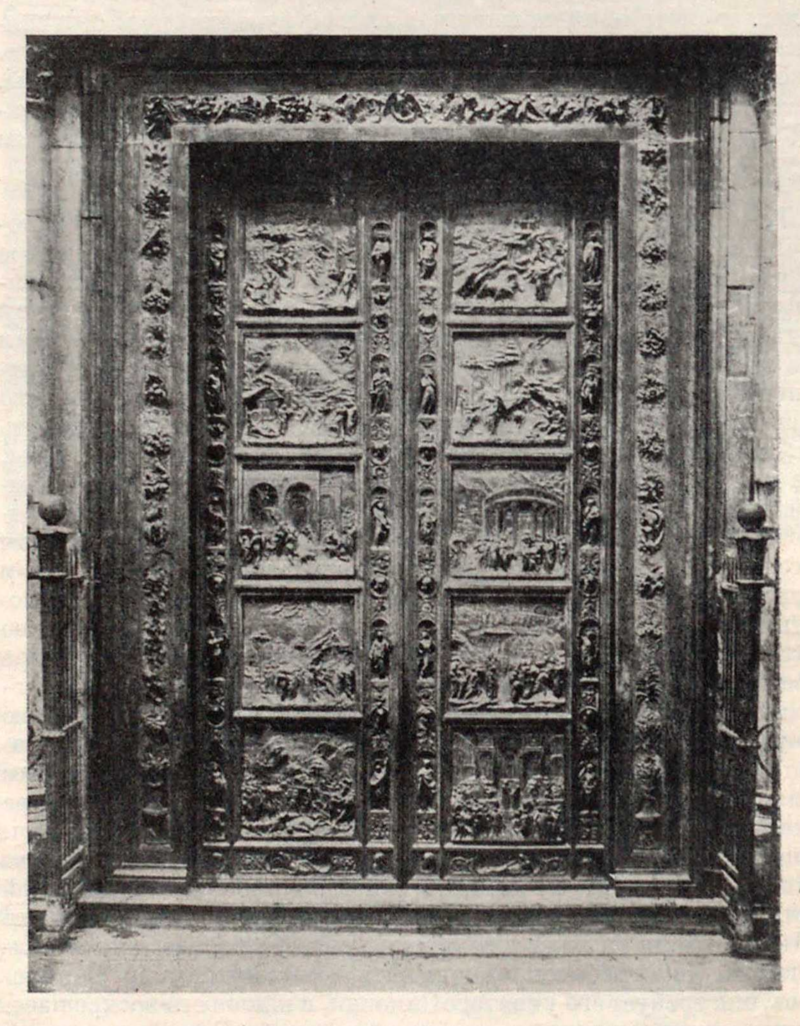


Гиберти. «Благовещение» и «Рождество». Деталь.

мраморной гробницы Лодовико дельи Обици и Бартоломео Валори, похороненных в церкви братьев-миноритов[13]. Кроме того, я изготовил бронзовую раку для церкви Санта Мариа дельи Анджели, где молятся монахи-бенедиктинцы; в этой раке помещены были мощи трех мучеников: Прота, Гиацинта и Немезия. На передней стороне ее были изображены два ангелочка, держащие в руках гирлянду из оливковых ветвей, на которой написаны имена этих мучеников[14]. В это время я оправил в золото один сердолик, величиною с орех в скорлупе, на котором были изображены превосходнейшим образом три фигуры, исполненные руками выдающегося античного мастера. Для черенка я сделал дракона с полураскрытыми крыльями и опущенной головой, шея посредине изогнута, крылья образуют собою ручку печати. Дракон и змея, как скажем мы, были среди листьев плюща; моею рукой были вырезаны вокруг фигур античные буквы, называющие имя Нерона, которые я сделал с великим прилежанием. Фигуры на этом сердолике были таковы: сидящий старик (под скалою была шкура льва), руки его были сзади привязаны

к сухому дереву; у ног его был ребенок, стоящий на одном колене и смотрящий на юношу, в правой руке которого был свиток, а в левой—кифара. Казалось, ребенок просит у юноши, чтобы тот обучил его. Эти три фигуры обозначали наши возрасты. Несомненно, они принадлежали руке Пирготеля или Поликлета: превосходнее их ничего нельзя было увидеть скрытым в углублениях[15].

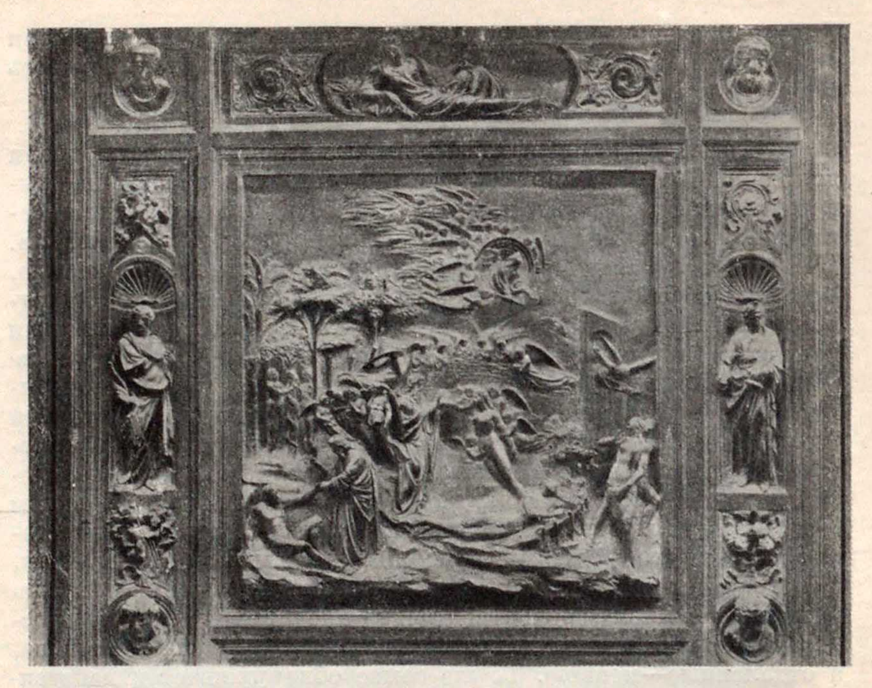
Глава 21. Когда папа Мартин прибыл во Флоренцию, он поручил мне сделать золотую митру и застежку для ризы. На митре я сделал восемь полуфигур из золота, а на застежке я сделал фигуру благословляющего Иисуса Христа[16]. Когда папа Евгений прибыл в город Флоренцию, чтобы жить в ней, он приказал мне сделать золотую митру; золото для этой митры весило пятнадцать фунтов, камни для митры весили пять с половиною фунтов. Они были оценены ювелирами нашей земли в тридцать восемь тысяч флоринов; то были: рубины [balasci], сапфиры, смарагды и жемчуг. На этой митре шесть жемчужин было величиною с лесной орех. Она была украшена многочисленными фигурами и богатыми узорами; спереди был трон с множеством ангелочков вокруг и с господом нашим посредине; сзади—равным образом богоматерь с теми же ангелочками вокруг трона; в золотых кругах [compassi d'oro]—четыре евангелиста и множество ангелочков до фриза с самого низу. Исполнена была эта митра с большим великолепием[17]. Руководители цеха сукноделов поручили мне исполнить бронзовую статую в четыре с половиною локтя. Поместили они ее в Ор Сан Микеле. Эта статуя изображала святого мученика Стефана и была исполнена с большим прилежанием[18]. Попечители собора Санта Мариа дель Фьоре заказали мне бронзовую гробницу для тела святого Зиновия, величиною в три с половиною локтя, на которой изображены истории [из жизни] названного святого Зиновия. На передней части было [изображено], как он получает ребенка, которого мать оставляла ему для присмотра, пока она вернется из паломничества. И как ребенок, покуда мать была в пути, умер. Вернувшись, она требует его у святого Зиновия, и как он его воскрешает. И как другой умер, раздавленный телегой. Было там также, как он воскрешает одного из двух слуг, которых послал к нему святой Амвросий. Он умер в Альпах, и когда его товарищ стал горевать о его смерти, святой Зиновий сказал: «Иди, он спит, ты найдешь его живым». И как тот пошел и нашел его живым.



Гиберти. Главные двери Баптистерия. Общий вид.

С задней стороны было шесть ангелочков, которые держали гирлянду из вязовых листьев. Среди них была эпитафия в честь святого, вырезанная античными буквами[19].

Глава 22. Были мне заказаны вторые двери, т. е. третьи двери для храма Сан Джованни[20]. Здесь мне было дано разрешение выполнить их так, чтобы, по моему мнению, они получались самыми превосходными, самыми красивыми и самыми богатыми. Начал я эту работу с квадратов, размерами в локоть с третью. Эти истории с многочисленными фигурами были историями из ветхого завета. Я задумал в них соблюдать все размеры и пытался подражать природе, насколько это было в моих силах, а также [подражать] всеми очертаниями, которые я мог из нее почерпнуть [che in essa potessi produrre], а также отличной и богатой композицией многочисленных фигур. В каждой истории я помещал около ста фигур, в некоторых историях меньше, в некоторых больше. Выполнял я эту работу с величайшим прилежанием и величайшей любовью. Все десять историй были помещены с таким учетом, чтобы глаз их измерял и правильно оценивал так, что при отдалении они должны казаться выпуклыми[21]. Они сделаны в очень низком рельефе, а также ещe ниже и совсем на плоскости, так что те фигуры, которые близки, выступают больше, а отдаленные—меньше. То же самое обнаруживает и действительность. И такие меры я провел во всем произведении. Историй десять. Первая изображает сотворение мужчины и женщины и как они не послушались творца всех вещей. Кроме того, в этой истории [изображено], как они изгоняются из рая за совершенный грех. В этом [квадрате] заключены четыре истории, т. е. события. На втором квадрате представлено, как у Адама и Евы родились Каин и Авель, маленькие дети. Там было [представлено] также, как они совершают жертвоприношение: и Каин приносил в жертву самые презренные, ничтожные вещи, какие у него были. А Авель—самые лучшие, самые благородные, какие у него были, и его жертва была угодна богу, а жертва Каина—наоборот. Там изображено так же, как Каин из зависти убивает Авеля. На этом же квадрате [изображено, как] Авель пас скот, а Каин обрабатывал землю. Крого того, там [представлено], как бог является Каину, спрашивая его, где брат, которого он убил. Таким образом, в каждом квадрате показаны события четырех историй. В третьем квадрате изображено, как Ной выходит из ковчега с сыновьями, и невестками, и с женою, и со всеми



Гиберти. «Сотворение Адама и Евы». Деталь.

птицами и животными; там было также, как он со всей своей семьей совершает жертвоприношение. Там [изображено], как он сажает виноград, и как он лежит пьяный, и как сын его Хам насмехается над ним, и как два другие сына прикрывают его. На четвертом квадрате изображено, как Аврааму являются три ангела, и как он поклоняется одному из них, и как слуги и осел сопровождают его к подножью горы, и как он раздел Исаака и хотел принести его в жертву, и как ангел отнимает у него из руки нож и показывает ему овна. На пятом квадрате изображено, как у Исаака родятся Исав и Иаков; как он посылает Исава на охоту, и как мать учит Иакова, и как тот приносит ему жареного козленка, а шкуру его обернул вокруг шеи и говорит, что он заслужил благословение Исаака. И как Исаак, ощупав его шею и найдя ее мохнатой, дает ему свое благословение. На шестом квадрате изображено, как братья посадили Иосифа в водоем. И как они продают его, как его дарят фараону, царю египет-

скому, и как он истолковывает сон, в котором он предсказал, что в Египте предстоит большой голод, и дал средство всем землям и провинциям избежать его: они должны были сделать запасы. И как фараон за это осыпал его почестями. Как Иаков послал сыновей, а Иосиф узнал их. И как он сказал им, чтобы они вернулись с Веньямином, их братом, иначе они не получат зерна. Они вернулись вместе с Веньямином, он устраивает для них пир и приказывает положить кубок в мешок Веньямина, и как он был найден, и как Веньямина подводят к Иосифу, и как он дает себя узнать братьям. На седьмом квадрате изображено, как Моисей получает скрижали на вершине горы, и как на середине горы остается Иисус [Навин], и как народ дивится землетрясениям, молниям и громам. И как народ у подножья горы стоит в полном изумлении. На восьмом квадрате изображено, как Иисус [Навин] пошел на Иерихон, пришел туда, повернул Иордан и поставил 12 шатров. И как он ходил вокруг Иерихона, трубя в трубы, и как по прошествии шести дней упали стены, и они взяли Иерихон. На девятом квадрате изображено, как Давид убивает Голиафа, и как сражаются воинства народа божьего и филистимлян; и как он возвращается с головою Голиафа в руке, и как он идет перед народом, трубя, распевая и говоря: Саул побил тысячу, а Давид десять тысяч. На десятом квадрате изображено, как царица савская приходит посетить Соломона, с большой свитой; она в украшениях, с множеством народа вокруг. Вокруг этих историй по фризу расположены 24 фигуры, а между каждыми двумя из них по фризу расположены головы. Всех голов 24. Из всех моих работ эта была выполнена с величайшей тщательностью и умением. Это самое необыкновенное из всех, какие я сделал, и закончено оно со всевозможным искусством, [учетом] размеров и талантом. По внешнему фризу, который находится на косяках, идет украшение из листьев, птиц и маленьких животных, подходящих для данного украшения. Кроме того, идет бронзовый карниз. Кроме того, на косяках с внутренней стороны идет украшение в низком рельефе, исполненное с величайшим искусством. А также внизу — порог. Названное украшение — из бронзы[22].

Глава 24. Но, чтобы не надоесть читателю, я оставлю в стороне многочисленные сделанные мною произведения. Я знаю, что в этой теме нельзя искать развлечения. Тем не менее у всех

читателей я прошу прощения и всех их прошу быть терпеливыми. Помимо всего, многим живописцам и ваятелям в рельефе и круглой скульптуре[23] принес я величайшие почести за их работы, я сделал множество моделей из воска и из глины, а для живописцев я нарисовал множество вещей[24]. Кроме того, если кому предстояло сделать фигуры больше их натуральной величины, я давал правила, чтобы выполнить их с совершенной мерой[25]. Я нарисовал на фасаде Санта Мариа дель Фьоре, в среднем окне, успенье божьей матери и расписал другие, которые находятся по сторонам. Я разрисовал в названной церкви много стеклянных окон. На куполе есть три окна, расписанные моей рукой. На одном изображено, как Христос возносится на небо, на втором—как он молится в саду, на третьем—как его вносят в храм[26]. Лишь немного значительных вещей, сделанных на нашей земле, не было нарисовано или установлено моей рукой. И, в частности, при постройке купола конкурентами были Филиппо и я в течение восемнадцати лет на одном и том же жаловании. Столько лет мы возводили названный купол[27]. Мы напишем трактат об архитектуре и поговорим на эту тему[28]. Конец второго комментария. Переходим к третьему.

ПРИМЕЧАНИЯ

Лоренцо Гиберти (1378—1455), один из крупнейших скульпторов мирового искусства, родился во Флоренции и был сыном Чоне ди сер Буонаккорсо. Мать Лоренцо после смерти мужа вышла замуж за Бартолуччо ди Микеле Гиберти, и фамилия отчима сохранилась за Лоренцо и его потомством. Сначала он учился ювелирному искусству у отчима, но в последующем занимался почти исключительно скульптурой, преимущественно работами в бронзе. В течение всей своей жизни он был завален заказами необычайно благоволивших к нему верхов флорентинской буржуазии и создал те шедевры, которые свидетельствуют не только об исключительной художественной одаренности творца, но также и о происшедших в искусстве сдвигах, о поисках художниками новых путей, сознательном преодолении средневековых традиций и попытках найти в античности новые образцы. Гиберти принадлежал к тому же поколению, что Альберти, Брунеллеско, Поджо Браччолини, и как в них, так и в нем живет непоколебимая уверенность в необходимости исторических и теоретических изысканий для обновления искусства. Известно, что как скульптор он занимался изучением пропорций человеческого тела и пытался выразить их математически. Но этого мало. Уже стариком, примерно в 1450 г., он приступил

к писанию своих «Комментариев», предполагая в них не только суммировать личный художественный опыт, но и найти прочную теоретическую базу для искусства (ту же мысль—но только несравненно более успешно—пытался осуществить несколько раньше и Альберти). Всю жизнь Гиберти был занят как художник. И образование его не выходило за пределы того, что полагалось в дни его юности знать каждому ремесленнику. Поэтому плоды его литературной деятельности носят на себе те черты, которые дали право Ольшки («История научной литературы на новых языках», т. I, стр. 58 и сл., русский пер., 1933) назвать его работу «научным дилетантизмом». Значение этих «дилетантских» работ, посвященных тем вопросам, которыми тогдашняя официальная наука не занималась, огромно и несомненно, но именно этим объясняется и неудача Гиберти в области теории. Поэтому же его работа не имела непосредственного влияния на современников и потомков. Уже Вазари сформулировал это вполне отчетливо: «Написал еще Лоренцо книгу на итальянском языке, в которой говорится о многих и различных вещах, но так, что из нее едва ли можно извлечь что-нибудь цельное... ибо он был более искусен в рисовании, лепке и отливе, чем в сочинительстве» (Вазари. Жизнь знаменитых художников, русский пер., изд. «Academia», т. I, стр. 226, 1933). Тем не мене для нас его «Комментарии» представляют огромной ценности исторический документ. Всех «Комментариев» три, и они не окончены. Первый из них пытается обрисовать историю античного искусства, опираясь при этом на дошедшие от античности свидетельства. Шлоссер (Julius Schlosser), опубликовавший единственный сохранившийся список трудов Гиберти («Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten», B. I и II, Berl., 1912; этим превосходным изданием пользовались и мы при переводе), в результате весьма кропотливых исследований мог показать, что почти весь первый «Комментарий» соткан из цитат из Витрувия, Атенея и главным образом Плиния, причем нигде не оговорены подлинные авторы. Если бы речь шла о человеке ученом, это можно было бы считать плагиатом. Для Гиберти же это было выражением внутренней потребности найти родословную своего искусства не в средневековых и готических (т. е. «грубых»—gotiche) образцах, а в античных памятниках, которые с такой неутомимостью разыскивались в его времена. Но понять эту часть «Комментариев» Гиберти почти невозможно, если не подставить за его итальянским пересказом текст подлинника: не будучи филологом, не имея переводов (первый перевод Плиния, сделанный Ландино, появился лишь после смерти Гиберти) и предоставленный самому себе, лишь отчасти, повидимому, опираясь на помощь друзей-гуманистов, естественно, он запутался и потонул в материале и языке. Тем больший интерес представляет собою второй «Комментарий», в котором Гиберти дает очерк истории искусства от Чимабуэ до собственных по-

следних работ. Здесь он связан лишь своими художественными симпатиями и традициями флорентинского искусства, идущими от Джотто. Гиберти оказывается здесь первым историком искусства и первым художником, написавшим автобиографию (эту последнюю, помещенную в самом конце второго «Комментария», мы приводим полностью). Наибольший по объему третий «Комментарий» представлял, повидимому, наибольший интерес для замысла Гиберти: здесь он пытался установить теоретические основания искусства. Наибольшее значение придает он оптике и перспективе; сравнительно очень мало места отведено анатомии и пропорциям человеческого тела. Соответствующие научные основы ищет он в средневековых физиках Альгацена, а также Вителлия и Птолемея. Ольшки замечает, что при суждении о работе Гиберти «нужно скорее принимать в расчет намерение автора, а не его результаты». И действительно, если самое направление его мысли в сторону углубления научных основ теории искусства было продиктовано теми же соображениями, вызывалось теми же причинами, что и у Брунеллеско или Альберти, то недостаточная подготовка, отсутствие элементарных сведений в тех вопросах, которые он взялся разбирать, и совершенно неудовлетворительное состояние переводов с арабского на латинский язык, неимоверно усложнивших и без того трудную задачу Гиберти, сделали неудачу его попытки неизбежной. Даже теперь, когда представляется возможным сравнить его туманные тексты с хорошим изданием подлинников, все же чрезвычайно трудно, а местами даже невозможно добраться до мысли автора. Таким образом, настоящими живыми словами Гиберти о своем искусстве и о своих предках по искусству является только лишь один очень скромный по размерам второй «Комментарий».

* * *

1. Причины, побудившие Гиберти уехать из Флоренции, не ограничивались появившейся в то время чумою, но вызывались также и неудавшимся заговором против диктатуры Альбицци и теми рескрипциями, которые надолго изгнали Альберти и другие богатейшие семьи из Флоренции (см. Альберти).

2. Имя этого живописца неизвестно.

3. Чрезвычайно важное свидетельство самого Гиберти, что он начал работать как живописец (разумеется, после годов ученичества у ювелира Бартолуччо, своего отчима).

4. Речь идет о конкурсе 1401 г. на сооружение новых дверей для флорентинского Баптистерия, небольшого и очень древнего храма, в котором крестили всех флорентинцев.

5. *Филиппо ди сер Брунеллеско* (1377—1446)—знаменитый архитектор и скульптор, его модель, равно как и модель Гиберти, сохранилась до сих пор. О *Симоне ди Колле* ничего больше неизвестно. *Николо д'Ареццо*, скульптор, по исследованиям Milanesi—брат живописца Спинелли. *Якопо делла Кверча* — знаменитый сиенский скульптор (ок. 1374—1438).

Франческо ди Вальдомбрина—также сиенец, ювелир. *Николо ди Пьетро* Ламберти, старейший из всех (Вазари неправильно называет его учеником Якопо делла Кверча),—скульптор, умер в глубокой старости, в 1456 г.

6. Не шестеро, а семеро: Гиберти забывает самого себя.

7. Во времена Гиберти, а также значительно раньше и позже, главнейшие флорентинские церкви находились на попечении богатых цехов. Цех выделял попечительство (Opera), которое занималось постройкой, ремонтом и украшением церкви и было ответственно за свою деятельность перед цехом. Поэтому понятно свидетельство Гиберти, что попечительство потребовало сначала подписи всех экспертов под решением конкурса в пользу Гиберти и лишь затем скрепило его своими подписями.

8. Заказ на эти (северные) двери для Баптистерия был сделан Гиберти в 1403 г. Они были задуманы как строгий пандан к старым дверям работы Андреа Пизано (законченным в эскизе уже в 1330 г.).

9. Бронзовая статуя Крестителя была заказана Гиберти цехом суконщиков (Arte di Calimala) для Ор Сан Микеле, где она находится и поныне.

10. Оба эти рельефа были заказаны Гиберти в 1417 г., закончены же они были в 1429 г.

11. Статуя датирована 1420-м годом, сделана для Ор Сан Микеле, где находится и поныне.

12. Генерал доминикацев *Леонардо Дати*, ум. в 1424 г. Гробница его и поныне находится в Санта Мариа Новелла во Флоренции, но в довольно плохом состоянии.

13. «Сделал эскиз»—так мы переводим текст Гиберти «feci produrre». Обе гробницы сохранились в Санта Кроче (Флоренция), хотя почти стерты ногами богомольцев. О работах Гиберти в мраморе ничего неизвестно. Лодовико дельи Обици был убит в сражении при Цагонара в 1424 г., и гробница его была исполнена Филиппо ди Кристофано. Бартоломео Валори—один из вождей олигархической партии и ее дипломат, умер в 1427 г., и тогда же, повидимому, была исполнена его гробница.

14. Рака закончена по заказу Козимо Медичи в 1428 г. Во времена Наполеона она была разъединена на части, которые разошлись в разные места. В последнее время все основное удалось вновь собрать, и рака находится теперь во Флоренции, в Национальном музее (Барджелло).

15. Эту античную гемму на основании одного места из Плиния (XXXVII, 7) относили к коллекции Нерона. По заказу Козимо Медичи Гиберти сделал из нее печать, исчезнувшую после изгнания Медичи в 1494 г. Бронзовая копия ее находится ныне в Берлине. Гиберти неправильно понял сюжет: он изображает Аполлона, сдирающего шкуру с Марсия. Пирготель—знаменитый греческий мастер гемм и камей времен Александра Македонского.

16. Папа Мартин V прибыл во Флоренцию с Констанцского собора в 1419 г. Митра эта, как и другие ювелирные работы Гиберти, не сохранилась.

17. Папа Евгений IV прибыл во Флоренцию в 1439 г. на собор, стремившийся добиться объединения римской и греческой церквей. Не лишено оснований предположение Perkins'a (Ghiberti, 96), что описанную в тексте тиару расплавил в 1527 г. Бенвенуто Челлини по приказанию папы Климента VII.

18. Статуя св. Стефана для цеха суконоделов (Arte di Lana) была заказана в 1427 г. и закончена 1 февраля 1428 г. Находится на прежнем месте в Ор Сан Микеле.

19. В 1432 г. Гиберти был признан победителем в конкурсе на эту раку и тогда же приступил к работе, но закончил ее лишь в 1442 г. Рака попрежнему находится в соборе.

20. Вторые—работы Гиберти, третьи по счету (первые были исполнены Андреа Пизано: см. прим. 8).

21. Текст не вполне ясен: Furono istorie dieci tutti in casamenti colla ragione che l'occhio gli misura e ueri in modo tale, stando remoti da essi appariscono rileuati.

22. Эта величайшая работа Гиберти была ему заказана 2 января 1424 г., окончательная отделка закончена лишь в 1452 г., и тогда же двери были торжественно повешены на главном входе, против собора. Старые двери Андреа Пизано были сняты и перенесены на боковую сторону. По рассказу Вазари, Микеланджело высоко ценил эту работу: «И уже наверное достоин восхваления Лоренцо, если судить по тому, что Микеланджело Буонарроти, остановившийся однажды, чтобы посмотреть эти двери, ответил на чей-то вопрос, как они ему нравятся и хороши ли они: «Они так прекрасны, что достойны быть вратами рая»,—похвала, поистине заслуженная и исходящая от человека, способного ценить эти вещи» (Вазари. Жизнеописания, т. I, стр. 223, изд. «Academia», 1933). Среди помощников Гиберти было много выдающихся художников: оба его сына, *Витторио* и *Томмазо Микелоццо*, молодой *Беноццо Гоццоли*, *Лука делла Роббиа* и *Донателло*. К этим почти несменным помощникам позднее (но еще в XV веке) причисляли *Брунеллеско*, двух *Росселино*, *Антонио дель Полайоло* и др. Если эта традиция и не вполне правильна, то она показывает, какое большое значение современники придавали работе Гиберти и потому, естественно, связывали с его именем все истоки обновленного искусства.

23. «... ваятелям в рельефе и круглой скульптуре», так мы передаем синонимы текста «scultori et statuarj».

24. Известные ныне источники подтверждают правильность слов Гиберти (см., например, прим. 13).

25. В конце своего третьего «Комментария» Гиберти начал излагать свой метод увеличения и уменьшения фигур, но не пришел, однако, к полному разъяснению своей мысли (если только дошедший до нас список его работы передает весь текст).

26. Большинство работ Гиберти по росписи окон во Флорентинском соборе сохранилось до сих пор. Первая из названных им работ относится к 1424 г., последняя—к 1445 г.

27. Речь идет о знаменитом куполе Флорентинского собора, воздвигнутом Филиппо Брунеллеско. На основании известных теперь документов можно установить подлинную роль Гиберти, затемненную легендами, приписывавшими ему часто весьма некрасивые происки. Особенно постарался Вазари, нагромоздивший целый клубок недоразумений, чтобы обрисовать Гиберти самыми мрачными красками (см. его «Жизнь Филиппо Брунеллеско», т. I, стр. 286—296, и соответствующие примечания, изд. «Academia», 1933).

28. Насколько известно, этот замысел никогда не был осуществлен.

ЛЕОН-БАТТИСТА АЛЬБЕРТИ

(1404—1472)

Из «Трех книг о живописи»[1]

Леон Баттиста Альберти к Филиппо ди сер Брунеллеско[2]

Я всегда прихожу в удивление, а вместе с тем и огорчаюсь от того, что столь многие и божественные искусства и науки, которые и по своим произведениям и по свидетельствам истории, как мы видим, были столь многочисленны в доблестные времена античности, ныне почти совершенно отсутствуют и утеряны; живописцы, скульпторы, архитекторы, музыканты, геометры, авгуры и другие благороднейшие и удивительнейшие умы ныне встречаются чрезвычайно редко, а если и встречаются, то хвалить их особенно не за что. Поэтому я полагал (от многих я слышал то же самое), что природа, учительница всех вещей, ныне одряхлела и устала и не производит уже больше ни гигантов, ни талантов, которых она порождала в свои юные и наиболее славные времена в достойном удивления изобилии.

Однако, после того как я вернулся из долгого изгнания, в котором мы—Альберти—состарились, на нашу прекраснейшую родину[3], я увидел, что во многих, но прежде всего в тебе, Филиппо, а также в наших близких друзьях—скульпторе Донато, а также в Ненчо, в Луке, в Мазаччо[4]—живет некий дух, способный на всякое достойное похвал предприятие и который не уступит никому из древних, как бы знаменит он ни был в этих искусствах. Но тут же я увидел, что приобрести похвалу в деятельности всякого рода зависит от нашего мастерства и приле-

жания не меньше, чем от благодеяний природы и времен. Я признаюсь тебе, что если для древних, которые в изобилии имели то, на чем они могли учиться и чему они могли подражать, было менее затруднительно достигнуть понимания тех возвышенных искусств, которые для нас ныне полны трудностей, то тем более должна быть наша слава, когда мы, без наставников и без всякого примера, открываем такие искусства и науки, которых никогда не слышали и не видели. Кто посмеет оказаться столь суровым или столь завистливым, чтобы не воздать хвалы архитектору Пиппо, увидев здесь это громадное строение, возносящееся к небесам, достаточно обширное, чтобы покрыть своею тенью все тосканские народы, и сделанное к тому же без помощи многочисленных деревянных подпорок и лесов? Осуществление этого художественного произведения, если я правильно сужу, было так же невероятно для наших времен, как может быть и для древних было неизвестно и неведомо[5]. Но в другом месте придется говорить о хвалах тебе и о деятельности нашего Донато вместе с другими, которые так любезны мне по своим нравам[6]. Ты же поступай так, как ты и поступаешь, изобретай изо дня в день такие вещи, которые приносят все новую и новую славу твоему изумительному гению. И если у тебя когда-нибудь окажется досуг, то мне будет приятно, если ты просмотришь это мое маленькое произведение о живописи, которое я, посвящая тебе, написал[7] на тосканском языке. Ты увидишь три книги: первая из них—насквозь математична, она показывает, как из корней, погруженных в природу, возникает это изысканное[8] и благородное искусство. Вторая книга вкладывает искусство в руку художника, различая составные части искусства и все доказывая. Третья наставляет художника, как он может и должен приобрести совершенное искусство и полное знание всей живописи. Итак, если тебе понравится,—прилежно прочти меня. И если тебе покажется нужным что-нибудь исправить,—исправь; нет такого писателя, как бы учен он ни был, которому не были бы чрезвычайно полезны образованные друзья. И прежде всего мне хочется быть исправленным тобою для того, чтобы не подвергнуться нападкам клеветников.

Книга первая[9]

Собираясь писать о живописи в этих чрезвычайно кратких пояснениях, я, чтобы наша речь была совершенно ясна, возьму

прежде всего у математиков то, что имеет отношение к нашей теме. Познакомившись с этим, я постараюсь, поскольку это доступно моему разуму, изложить сущность живописи так, как она вытекает из своих первых начал.

Однако я очень прошу принять во внимание, что во всяком моем высказывании я пишу не как математик, а как живописец. Математики одним лишь разумом, отвлекаясь от всяческой материи, измеряют формы вещей. Мы же хотим, чтобы вещи были поставлены перед глазом. Для этого мы пользуемся, так сказать, более телесной Минервой и будем очень рады, если наше рассуждение—конечно, трудное и, насколько мне известно, никем еще не затронутое—поймет всякий читатель. Итак, я прошу толковать мои слова только как слова живописца.

Прежде всего, утверждаю я, мы должны знать, что точка—знак, который нельзя разделить на части. «Знаком» я называю здесь то, что находится на какой-либо поверхности и притом так, что глаз может его видеть.

Никто не станет отрицать, что те вещи, которых мы не можем видеть, не имеют никакого отношения к живописцу. Он пытается изобразить лишь то, что видимо. Если точки расположены в некотором порядке одна за другой, то они порождают линию. Линию я определяю как такой знак, длину которого можно делить, но ширина которого так тонка, что рассечь ее нельзя. [Линии бывают прямые и изогнутые]. Множество линий, как бы множество нитей в ткани, образует поверхность. Поверхность—это некоторая внешняя часть тела, которая познается не по своей глубине, а лишь по длине и ширине, а также и по своим свойствам. Некоторые из этих свойств настолько вечны [т. е. логически необходимы] для поверхности, что их нельзя от нее отделить, не разрушая самой поверхности. Другие свойства таковы, что взгляду зрителя они могут представляться изменившимися, хотя поверхность остается тою же самой.

Вечных свойств—два. Одно из них познается по тому внешнему краю, который замыкает поверхность; этот край может быть замкнут одной или многими линиями. Если одной, то она круговая, если многими, то изогнутыми и прямой или же многими прямыми. [Следует определение понятий: круг, центр, диаметр—«центральная линия»,—угол]. Итак, будь уверен, что поскольку край, его линии и углы не меняются, постольку поверхность остается тою же самой. Следовательно, мы показали такое свойство, которое неотделимо от поверхности. Те-

перь нам придется говорить о другом свойстве; поверхность является как бы покровом поверх всей задней стороны поверхности. Соответственно этому существуют три вида поверхностей: некоторые поверхности плоски, другие вогнуты внутрь, третьи выгнуты наружу и сферичны; к ним следует прибавить еще четвертый вид, составленный из двух предыдущих. [Следует определение всех трех видов поверхностей]. Итак, край и задняя сторона дают название поверхностям.

Но существуют также два таких свойства, которые могут показаться изменившимися, тогда как сама поверхность при этом не изменится и не изменит своего имени. Такие изменения вызываются переменой места и освещения. Сначала мы скажем о месте, а потом об освещении, и попробуем исследовать, каким образом в результате этих перемен свойства поверхности кажутся изменившимися. Такие изменения зависят от способности зрения, так как едва лишь переменится место, как вещи кажутся или большими, или с другими краями, или иного цвета, ибо все это мы измеряем зрением. Исследуя основание этого явления, мы начнем с положения философов, утверждающих, что поверхности измеряются особого рода лучами, как бы слугами зрения, и потому называемыми «зрительными»: они несут форму видимых вещей чувству[10]. [Дальше описываются три вида зрительных лучей: внешние, средние и центральные и их функции. Устанавливается понятие зрительной пирамиды[11]]. Мне кажется, что вполне доказано, как с изменением расстояния и пути центрального луча тотчас же поверхность кажется изменившейся. Следовательно, расстояние и положение центрального луча имеют огромное влияние на достоверность видения.

Существует еще нечто третье, что заставляет казаться поверхность изменившейся. Это происходит от того, как она получает освещение. На сферической и выпуклой поверхности, если только она освещена, мы видим одну часть темной, а другую—светлой. Может сохраняться то же самое расстояние и то же самое положение центральной линии, но если освещение падает с другой стороны, ты увидишь, как те части, которые раньше были светлыми, теперь окажутся темными, а те окажутся светлыми, которые раньше были темными. И там, где раньше было много светов—и по числу их и по их силе,—там увидишь ты много пятен светлоты и темноты. Это побуждает меня сказать о цвете и о светах[12].

Очевидно, как мне кажется, что изменение цветов вызывается светами, так как каждый цвет, будучи помещен в тень, кажется не тем, что он представляет собою в светлом месте. Тень делает цвет темным, а освещение, где оно падает, светлым. Философы говорят, что нельзя видеть ничего, что не освещено и не имеет цвета[13]. Следовательно, поскольку речь идет о зрении, между цветами и светами существует тесное родство; и насколько оно велико, ты увидишь из того, что если нет освещения, то нет и цвета, а если вернется освещение, то вернется и цвет. Следовательно, нужно сначала говорить о цветах, а потом мы исследуем, как они изменяются при освещении. Я буду говорить как живописец.

Я утверждаю, что от смешения цветов порождаются бесчисленные другие цвета, но подлинных цветов, как и стихий,— четыре, и от них рождается великое множество других видов цветов. Цвет огня — красный, воздуха — небесно-голубой, воды—зеленый, земли—серый и пепельный[14]. Другие цвета, как, например, яшмы или порфира, являются смешением этих цветов. Итак, существует четыре рода цветов, и каждый из них образует свои виды в зависимости от того, приближается ли к ним тьма или светлота, черный или белый; и они почти что бесчисленны. Мы видим, что зеленая листва постепенно теряет свою зелень, становясь в конце концов белесоватой. Подобно этому в воздухе у горизонта нередко бывает беловатый туман, который постепенно теряется, приближаясь. Мы видим, что одни розы подобны пурпуру, другие—девичьим щекам, третьи—слоновой кости. И совершенно так же земля образует свои виды цветов в зависимости от смешения белого с черным.

Следовательно, смешение с белым не изменяет рода цветов, а только лишь образует новый вид. Подобно этому и черный цвет обладает способностью своими примесями порождать почти что бесконечные виды цветов. Мы видим, что от тени цвета становятся глубже, а когда растет освещение, цвета становятся более открытыми и светлыми. Это может совершенно достаточно убедить живописца в том, что белый и черный не являются подлинными цветами, а лишь видоизменением других цветов, так как у живописца нет ничего другого для изображения последнего блеска света, кроме белого, и лишь черный для изображения мрака. К этому я добавлю, что ты никогда не найдешь такого белого или черного, в котором не было бы бы примеси названных выше четырех цветов.

Дальше следует об освещении. Я утверждаю, что одно освещение идет от звезд, например, от Солнца, от Луны и еще от одной прекрасной звезды—от Венеры. Другое освещение исходит от огней; оба эти вида весьма различны. Освещение звезд отбрасывает тень, равную телу[15], огонь же делает тени много бо́льшими. Тень остается там, где лучи света преграждены Прегражденные лучи или возвращаются туда, откуда они идут, или направляются в другое место. Ты видишь, как они направляются в другое место, когда, достигнув поверхности воды, они отражаются на коньках кровель. По поводу такого размышления можно было бы сказать много такого, что относится к тем чудесам живописи, которые я показывал многим моим товарищам когда-то в Риме[16]. Здесь же достаточно сказать, что эти отраженные лучи несут с собою тот цвет, который они находят на поверхности. Ты видишь, что у того, кто идет по лугам, освещенным солнцем, лицо кажется зеленоватым[17].

До сих пор мы говорили о поверхности; мы говорили о лучах; мы говорили о том, как образуется пирамида, когда мы видим; мы доказывали, какое значение имеют расстояние и положение центрального луча, а также и освещение. Теперь же, поскольку в одном взгляде мы видим не одну, а много поверхностей, мы должны исследовать, каким образом видны они одновременно.

Ты видишь, что каждая поверхность содержит в себе свою пирамиду цветов и светов. Но так как тела покрыты поверхностями, то все видимые одновременно поверхности одного тела образуют одну единственную пирамиду, состоящую из стольких более мелких пирамид, сколько видно поверхностей одним взглядом...

Итак, живопись оказывается не чем иным, как пересечением зрительной пирамиды, при определенном расстоянии, определенном центре [т. е. точке зрения], когда света на определенной поверхности художественно представлены линиями и цветами. Теперь, поскольку мы сказали, что живопись является пересечением пирамиды, нужно исследовать, чем для нас является это пересечение. Узнав это, мы получим новое основание для того, чтобы судить о поверхности, из которой, как мы говорили, исходит пирамида. [Дальше следует подразделение поверхностей, о пропорциональности треугольников, применение учения о пропорциональности к различным сечениям зрительной пирамиды. Приводим заключение первой книги].

До сих пор говорилось о вещах полезных, и хотя кратко, но, полагаю, не совсем непонятно. И хотя я признаю, что все это мне не принесет никакой славы, как ритору, то во всяком случае тот, кто не поймет с первого раза, все же сможет уразуметь, затратив некоторый труд. Для умов утонченных и способных к живописи все это покажется легким и прекрасным, каков бы ни был способ нашего изложения; для грубых же умов и не предрасположенных от природы к этим благороднейшим искусствам все рассуждение будет недоступно, даже если оно будет написано чрезвычайно красноречиво. Написанное нами, поскольку оно лишено красноречия, они прочтут, может быть, даже со скукой. Но я прошу их простить меня, так как я, желая быть в первую очередь правильно понят, стремился сделать свою речь прежде всего ясной, а не красивой. То, что следует дальше, я уверен, будет менее скучно для читателя...

Книга вторая [18]

Но так как подобное изучение может показаться юноше вещью трудной, то мне представляется уместным показать здесь, что живопись достойна занять все наше старание и прилежание.

Живопись заключает в себе некоторого рода божественную силу, ибо она не только подобна дружбе, которая людей отсутствующих делает присутствующими, но даже больше,—людей умерших через много веков делает как бы живыми, так что мы узнаем их с великим изумлением перед художником и с великим наслаждением. Плутарх рассказывает, что Кассандр, один из полководцев Александра, задрожал всем телом, увидав изображение императора Александра. Лакедемонянин Агиселай никому не позволял рисовать или ваять себя: собственный его облик настолько ему не нравился, что он избегал сделать его известным последующим поколениям[19]. Таким образом несомненно, что лицо умершего благодаря живописи живет еще долгую жизнь. А то, что живопись представляет нам богов, почитаемых народами, так это, несомненно, всегда является громаднейшим подарком для смертных, ибо тем самым живопись сильно содействует благочестию, при помощи которого мы соединяемся с богами, и вместе с тем наполняет наши души религиозным чувством. Говорят, что Фидий сделал в Элладе изображение бога

Юпитера, красота которого немало содействовала укреплению этой ныне исчезнувшей религии [20]. [Дальше следует еще ряд соображений в пользу исключительного значения живописи, подкрепляемых ссылками на различные анекдоты и мифы античного мира].

Итак, если живопись пытается представить видимые вещи, то мы должны отметить, каким образом мы видим вещи. Начало должно заключаться в том, как мы вообще видим какую-либо вещь: мы скажем, что вещь это то, что занимает какое-либо место.

Живопись, очерчивая такое пространство, назовет такое проведение края при помощи линии «очертанием».

Всматриваясь в такое пространство ближе, мы замечаем, что много поверхностей видимого тела согласуется друг с другом; нанося их на соответствующее место, художник назовет это составлением «композиции».

Наконец, различаем мы более точно цвета и свойства поверхностей; так как при изображении последних всякое различие порождается освещением, то мы можем вполне правильно назвать это «восприятием света».

Следовательно, живопись складывается из очертаний, композиции и восприятия света [21].

Обо всем этом придется сказать вкратце.

Прежде всего скажем об очертаниях. «Очертанием» в живописи будет то, что обводит край... Таким образом, я утверждаю, необходимо весьма строго соблюдать, чтобы линии, составляющие очертания, были чрезвычайно тонкими, почти что такими, которые исчезают для зрения... Так как очертание не что иное, как обрисовывание края, то там, где оно будет сделано посредством слишком заметных линий, оно окажется не границей поверхности, а трещиной; я бы очень хотел, чтобы при очерчивании целью было не что иное, как только прослеживание края. В этом же, я утверждаю, нужно очень много упражняться. Нельзя хвалить ни композицию, ни освещение, если к ним не присоединяется хорошее очертание. И нередко приходится нам видеть одно лишь хорошее очертание, т. е. хороший рисунок, сам по себе доставляющий чрезвычайно большое удовольствие. Итак, если это составляет самое главное в произведении, то лишь только мы посмотрим правильно, нельзя найти ничего, как я полагаю, более приспособленного, чем та вуаль, которую я среди своих друзей обыкновенно называю «пересечением». Устроена

она так. Это—чрезвычайно тонкая вуаль, сотканная очень редко, окрашенная в какой тебе угодно цвет, разделенная более толстыми нитями на любое угодное тебе число параллелограмов; эту вуаль помещаю я между глазом и видимой вещью, так что зрительная пирамида проходит через редину вуали [22]. [Дальше подробно описывается способ пользования такой сеткой].

Об очертаниях остается еще сказать нечто такое, что имеет немалое отношение к композиции; поэтому необходимо знать, что̀ понимается в живописи под композицией. Под композицией я понимаю то разумное основание живописания, благодаря которому части складываются в живописное произведение. Величайшим произведением живописца является историческая картина [история][23]; частями исторической картины являются тела, частями тел—члены тела, частями членов—поверхности, И очертания оказываются не чем иным, как некиим разумным основанием при обозначении края поверхностей, так как некоторые поверхности маленькие, как, например, у животных, а другие—большие, как, например, у зданий и у колоссов.

Относительно маленьких поверхностей достаточно тех наставлений, которые были даны до сих пор; мы показали, как они охватываются вуалью. Для больших поверхностей приходится нам искать новые основания. Но здесь мы должны вспомнить все то, что мы говорили выше о поверхностях, о лучах, о пирамиде, о пересечении, а также о параллелях пола [т. е. о перспективной квадратной сетке], о центральной точке и о центральной линии [т. е. о линии горизонта]. На полу, описанном его линиями и параллелями, нужно строить стены и подобные им поверхности, которые мы называем «опирающимися». Я расскажу кратко о том, как поступаю я сам[24]. Начинаю я с фундамента; откладываю ширину и длину стен в соответствующих параллелях; в этом рисунке следую я природе, которая учит, что ни у одного квадратного тела с прямыми углами я не могу видеть одновременно больше двух смежных сторон. Таким образом, соблюдаю я это, намечая фундаменты стен; и всегда я начинаю с самых близких поверхностей, в особенности таких, которые равно удалены [т. е. параллельны] от пересечения, т. е. поверхности картины. Следовательно, их я помещаю перед другими, намечая их ширину и длину в соответствующих параллелях пола, и притом так, что я беру столько параллелей, сколько я хочу отвести локтей [для ширины и длины стен].

Для того, чтобы найти середину каждой параллели, нахожу я точку пересечения диагоналей. Так намечаю я по своему усмотрению фундаменты. Затем высоту определяю я не очень трудным способом. Высота стены, я знаю, заключает в себе следующую пропорцию: от того места, где она зарождается на полу, до центральной линии стена занимает столько, насколько она растет вверх. Поэтому, если ты примешь это расстояние от пола до центральной линии в высоту человека, то это составит, следовательно, три локтя; если же ты хочешь, чтобы твоя стена была высотою в двенадцать локтей, то ты на трижды столько раз поднимешься вверх, сколько будет от центральной линии до соответствующего места на полу. Пользуясь этим основанием, мы можем рисовать все те поверхности, которые имеют углы. [Дальше следует аналогичное рассуждение о круглых поверхностях].

Итак, закончив об очертаниях, т. е. о способе рисовать, нам остается сказать о композиции. Прежде всего следует повторить, что такое композиция. Композиция—это такое разумное основание живописания, благодаря которому части видимых вещей складываются вместе в картину. Величайшим произведением живописца был бы колосс, но историческая картина приносит больше похвал его таланту, чем какой угодно колосс. Частями исторической картины являются тела, частями тел—члены тела, частями членов—поверхности. Итак, в живописи прежде всего речь идет о поверхностях. Из композиции поверхностей зарождается та прелесть, которую называют красотой. Если мы видим лицо, поверхности которого здесь велики, там малы, в одном месте сильно выдаются, а в другом очень вдавлены, лицо, подобное старушечьему, то оно представляется нам чрезвычайно безобразным. Те же лица, поверхности которых настолько сливаются, что получают тени приятные и нежные, у которых нет резких краев и выступов, такие лица, конечно, назовем мы красивыми и тонкими. Значит, в композиции поверхностей прежде всего нужно стремиться к прелести и красоте вещей. Для того, кто хочет ее добиться, на мой взгляд, нет другого более действительного и более надежного пути, как следовать природе, если внимательно присмотреться к тому способу, каким природа, удивительный мастер вещей, сложила поверхности в прекрасных телах. Подражание ей требует постоянного напряжения мысли, а вместе с тем и забот, а также и частого применения нашей описанной выше вуали.

И если мы хотим поместить в произведение то, что подсмотрели в природе, то нам всегда нужно прежде всего отметить те границы, где мы впоследствии проведем в определенных местах наши линии.

До сих пор речь шла о композиции поверхностей; тепер следует о композиции членов тела. Прежде всего необходимо, чтобы в произведении все члены тела хорошо согласовались. Последнее же произойдет в том случае, когда по величине, по выполняемому ими действию, по их виду, по цвету и т. п. члены тела будут соответствовать некоей единой красоте. Если в какой-либо картине будет большущая голова, а грудь маленькая, рука широкая, ступня распухшая, а тело ссохшееся, то на такую композицию, конечно, будет противно глядеть. Следовательно, необходимо соблюдать твердое разумное основание в отношении величины членов тела. Преуспеть в этом можно, если сначала связать все кости животного, потом присоединить к ним все их мускулы и, наконец, все это одеть мясом. Но здесь мне смогут возразить, поскольку я сказал выше, что живописцу нет никакого дела до тех вещей, которые не видны. И это будет правильно. Но как в том случае, когда рисуешь одетого человека, сначала нужно рисовать голого, а потом окружать его одеждами, так и в том случае, когда рисуешь голого, нужно сначала расположить его кости и мускулы, которые потом покрываются мясом, чтобы было не трудно усмотреть, где именно находится каждый мускул... На одно обстоятельство обращаю я особое внимание: для того, чтобы хорошо измерить животное, нужно взять какой-либо из членов его тела, посредством которого можно было бы измерить и остальные. Архитектор Витрувий измерял высоту человека ступнями. Мне кажется более достойным приводить все другие члены тела в отношение к голове, хотя я и заметил, что почти у всех людей ступня такой же длины, как расстояние от подбородка до макушки. Выбрав такой член тела, нужно приспосабливать к нему всякий другой член таким образом, чтобы ни один не выпадал из соответствия с другими по длине и ширине[25].

Затем следует заботиться о том, чтобы каждый член тела выполнял свою обязанность хорошо, если у бегущего руки разбрасываются не меньше ног... У мертвецов все члены тела должны быть мертвы, вплоть до ногтей; у живых должна быть жива каждая мельчайшая частица...

Мы говорили, кроме того, что при композиции членов тела нужно соблюдать определенный их вид. Будет весьма нелепо, если руки Елены или Ифигении окажутся старческими и грубыми... Кроме того, я хочу, чтобы члены тела соответствовали друг другу и по цвету, ибо тому, у кого лицо розовое, белое и блестящее, мало подобают безобразная и грязная грудь и другие такие же члены тела. Итак, в композиции членов тела мы должны соблюдать то, что я сказал об их величине, их действии, виде и цвете. Затем каждой вещи должно соответствовать достоинство. Было бы весьма неподобающим одеть Венеру или Минерву в плащ грабителя или одеть Марса или Юпитера в женскую одежду.

Теперь [разберем] композицию тел. Она приносит наивысшую хвалу живописцу и требует всех его талантов. К этой композиции относится кое-что из того, что было сказано выше о композиции членов тела. Здесь необходимо, чтобы тела совместно образовывали историю, и своими размерами и своим поведением. Тот, кто пишет кентавров, собирающихся после ужина на разбой, поступит весьма глупо, изобразив в такой [общей] тревоге одного кентавра напившимся и заснувшим. Большая ошибка также, если на равных расстояниях одна фигура будет больше другой, или если там собаки будут равны лошадям, или (как мне часто приходилось это видеть) если человек окажется в здании как бы запертым в ящик, в котором едва можно присесть. Таким образом, все тела по своим размерам и по выполняемым ими действиям должны соответствовать тому, что представляет эта история...

То, что прежде всего доставляет наслаждение в истории, происходит от обилия и разнообразия вещей. Как в кушаньях и музыке всегда новизна и изобилие нравятся тем больше, чем более они отличны от старого и обычного, так и дух наслаждается всяким обилием и разнообразием. Потому-то в живописи и нравятся обилие и разнообразие. Та история, скажу я, будет особенно богата, в которой на своем месте перемешаны старики, юноши, мальчики, женщины, девушки, куры, щенята, птички, лошади, коровы, здания, деревенские виды [provincie] и т. д... Но мне хотелось бы, чтобы это богатство было украшено некиим разнообразием, а также смягчено и сделано серьезным благодаря достоинству и скромности. Я порицаю тех живописцев, которые, желая блеснуть изобилием, не оставляют ни одного пустого места: у них получается не композиция, а разбросанное

и беспорядочное смешение, так что историческая картина представляется не чем-то достойным, а запутанной суматохой...

Итак, я хочу, чтобы в каждой истории соблюдались, как я сказал, умеренность и скромность. Таким образом, нужно стараться, чтобы у одной фигуры не повторялся тот же самый жест или та же самая поза, как и у другой. Историческая картина будет тогда возбуждать дух, когда нарисованные на ней люди сами представляют вполне ясно свое собственное душевное движение. В природе (где ничто так не привлекается друг к другу, как подобное к подобному) происходит так, что мы плачем с плачущим, смеемся со смеющимся и печалимся с опечаленным. Но эти движения распознаются по телесным движениям...

Следовательно, живописцам необходимо совершенно точно знать все движения тела; их они смогут хорошо выучить у природы, хотя и очень трудно подражать многим движениям души...

Существуют некоторые движения духа, называемые аффектами, например, горе, радость, страх, желание и т. п.; существуют движения тела. Движутся тела многими способами: нарастая, затихая, заболевая, исцеляясь, переходя с места на место. Но так как мы, живописцы, хотим посредством движений членов тела показать движения духа, то остановимся мы лишь на том движении, которое связано с переменой места. Всякая вещь, движущаяся с определенного места, может итти семью путями: вверх—это во-первых; вниз—это во-вторых; вправо—это в-третьих; влево—это в-четвертых; приближаясь сюда или удаляясь отсюда; и в-седьмых—двигаясь по кругу. Итак, я хочу, чтобы все эти движения были в картине. Пусть будут в ней одни тела, которые направляются к нам, другие—от нас в разные стороны, одни пусть оборачиваются к зрителю, другие отворачиваются от него, одни пусть будут высоко, другие—низко. Но так как иногда в таких движениях отсутствует всякое разумное основание, то мне хотелось бы об этих позах и движениях рассказать то, что я почерпнул из природы; отсюда нам станет вполне понятно, как умеренно нужно применять эти позы и движения. Я обратил внимание на то, как человек во всякой своей позе все свое тело располагает так, чтобы оно поддерживало голову, самый тяжелый из всех членов; и если человек опирается на одну ступню, то она всегда стоит на отвесной линии [т. е. на той же вертикали] под головой, почти как базис колонны; и почти всегда у того, кто стоит прямо, лицо повернуто туда же, куда обращена ступня. Движения головы, как я вижу, почти

всегда таковы, что под собою она имеет какую-либо часть тела для поддержки: так велик вес головы. Или же с противоположной стороны простирается какой-нибудь член тела, подобно стрелке весов, соответствующий весу головы.

Много подобных вещей заметит прилежный художник и сам, и может быть даже сказанное мною настолько очевидно [in-pronto], что кажется излишним заводить об этом речь. Но раз я вижу, что многие в этом ошибаются, то мне казалось правильным не умолчать об этом. Случается, что некоторые представляют движения слишком смелыми, одну и ту же фигуру изображая так, что у нее одновременно видны и грудь и спина,— вещь невозможная и неприличная; однако такие живописцы ожидают похвал, ибо они слышали, что те изображения кажутся особенно живыми, которые особенно сильно выбрасывают каждый член своего тела, и потому они делают свои фигуры похожими на фехтовальщиков и скоморохов, безо всякого достоинства в живописи. Поэтому не только картина оказывается лишенной прелести и мягкости, но даже больше: она обнаруживает ум художника—слишком горячий и яростный... Итак, достаточно говорить о движении одушевленных существ, но так как и все неодушевленные существа движутся всеми теми способами, о которых мы говорили выше, то и нам, следовательно, нужно сказать об этом.

Доставляет удовольствие видеть некоторое движение в волосах, гривах, в ветвях, в зелени и одеждах. Мне, во всяком случае, нравится видеть в волосах семь видов движения, как я говорил. Пусть они вьются кругом, как если бы они стремились завязаться узлом; пусть они образуют волны в воздухе, подобно пламени; пусть часть их, как змеи, сплетается с другими или выступает то здесь, то там. Так же и ветви пусть изгибаются то вверх, то вниз, то наружу, то внутрь, а некоторые пусть закручиваются, как канаты. [Дальше—аналогичные рассуждения о складках в одеждах].

Остается еще сказать о восприятии света [т. е. о цветах]. Выше, в основных положениях [dirozzamenti], мы исчерпывающе показали, что свет обладает силой изменять цвета; мы учили, что цвет, оставаясь одним и тем же, изменяется по виду в зависимости от того, воспринимает ли он свет или тень. Мы говорили также, что белое и черное для живописца выражают тень и светлоту и что все другие цвета являются для живописца как бы материей, к которой нужно добавить большее или

меньшее количество тени или света. Значит, оставляя все другое в стороне, здесь остается сказать только о том, каким образом живописцу надлежит применять белое и черное. Говорят, что античные живописцы Полигнот и Фимант пользовались лишь четырьмя красками... Я во всяком случае утверждаю, что прелести живописи и хвалам ей весьма способствуют богатство и разнообразие цветов. Но я хочу (и это должны признать и ученые), чтобы наивысшее мастерство заключалось в умении пользоваться белым и черным. И в умение хорошо пользоваться этими двумя красками необходимо вложить все изучение и все прилежание, так как свет и тень заставляют казаться вещи рельефными[26]...

Что же касается подражания светлоте при помощи белой и тени при помощи черной краски, то я предостерегаю, что нужно очень много учиться, чтобы распознавать различие поверхностей по тому, как каждая из них покрыта светом или тенью. Это ты сам поймешь, наблюдая природу. Когда ты как следует усвоишь это, начинай наносить весьма скупо там, где нужно, белое и тотчас же там, где нужно, черное. В результате такого уравновешивания белого с черным вполне ясно воспринимается рельефность вещей. И так, попрежнему очень скупо, продолжай увеличивать содержание белого или черного, пока этого не окажется достаточным. Для распознавания этого хорошим судьей тебе будет зеркало. Я не знаю, почему хорошо написанные вещи приобретают в зеркале особую прелесть; весьма удивительно, как каждый недостаток картины становится ясным, отражаясь в зеркале. Следовательно, взятые с натуры вещи следует исправлять зеркалом. Теперь мы расскажем о том, чему мы научились у природы.

Я заметил, что на плоской поверхности цвет всегда остается тем же самым. На вогнутой и сферической поверхности цвет претерпевает изменения, ибо здесь он светел, там темен, а в третьем месте—полуцвет. Такая перемена в цветах вводит в заблуждение глупых живописцев, тогда как если бы они правильно намечали края поверхностей, как я говорил выше, то они смогли бы легко наносить света. В этом последнем случае они поступали бы так: сначала подобно легчайшей росе покрывали бы они поверхность до самого края белой или черной краской, какая потребуется; потом поверх нее они накладывали бы другую, затем еще другую, и так продолжали бы они поступать до тех пор, пока там, где должно быть больше света, окажется

больше белого вокруг, а там, где свет отсутствует, белое терялось бы подобно дыму. Подобно этому, но в обратном порядке, поступали бы они с черным.

Запомни, однако, что никогда нельзя делать какую-либо поверхность настолько белой, чтобы нельзя было сделать ее еще белее. Даже если ты одеваешь [свои фигуры] в самые светлые одежды, ты должен остановиться далеко от самой последней белизны. Живописец не находит ничего иного, кроме белого, чтобы представить последний блеск отшлифованного меча, и кроме черного, для изображения последнего мрака ночи. И ты увидишь силу их в правильном сопоставлении белого рядом с черным, так что сосуды в результате кажутся серебряными, золотыми и стеклянными и, написанные, кажутся блестящими. Поэтому нужно весьма порицать того живописца, который неумеренно применяет белое и черное...

Мне хотелось бы, чтобы в картине видны были все рода и все виды цветов, чтобы смотреть на нее было приятно и привлекательно. Последнее же произойдет в том случае, если один цвет будет весьма отличен от другого, соседнего... Красный цвет, зеленый и небесно-голубой, будучи сопоставлены рядом, вместе кажутся более благородными и видными [si danno insieme honore et vista]. Белый цвет не только рядом с пепельно-серым и шафранно-желтым, но и почти со всеми другими порождает веселость. Темные цвета находятся между светлых не без некоторого достоинства, и так же светлые хорошо запутываются среди темных. Так, следовательно, как я сказал, живописец должен располагать свои цвета...

Книга третья и последняя [27]

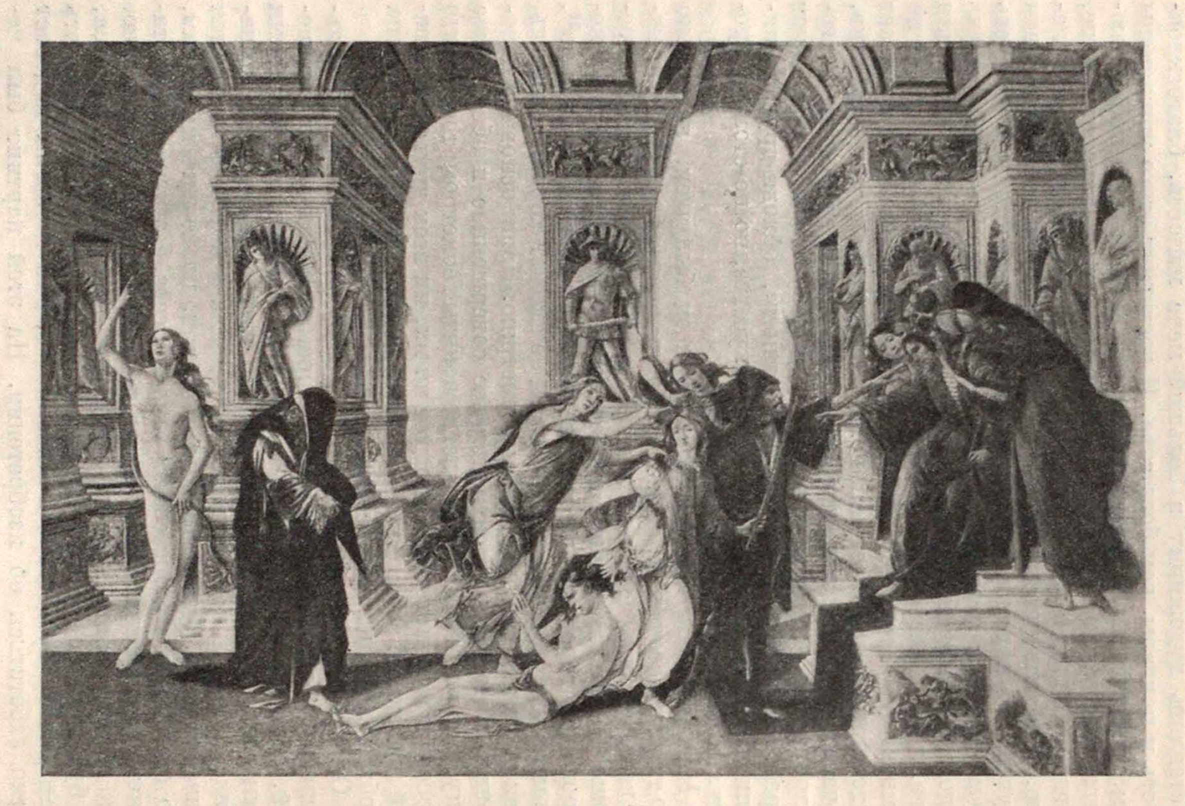
Но так как остаются еще и другие полезные вещи, которые смогут сделать живописца таким, что он заслужит наивысшей похвалы, то, кажется мне, их нельзя обойти и в настоящих заметках. Я скажу об этом чрезвычайно кратко.

Задача живописца, утверждаю я, заключается в следующем: описывать посредством линии и окрашивать посредством краски на данной ему доске или стене поверхности всякого тела, подобные видимым, так, чтобы с определенного расстояния и при определенном положении центра эти поверхности казались выпуклыми и весьма похожими на тела. Цель живописи:

доставлять художнику в большей мере милость, благосклонность и похвалы, чем богатства. И достигнут этого живописцы там, где их картина будет приковывать и глаза и дух созерцающего, а о том, что он может для этого сделать, мы говорили выше, когда речь шла о композиции и о восприятии света. Я же полагаю, что живописец должен быть человеком добродетельным и ученым в хороших науках, чтобы быть в состоянии овладеть всеми этими вещами. И каждый знает, насколько добродетель человека значит больше всякого мастерства или искусства для того, чтобы добиться благосклонности сограждан; и никто не сомневается в том, что благосклонность многих много помогает художнику в приобретении похвал, а вместе с тем и заработка. И часто случается так, что богачи, побуждаемые больше благосклонностью, чем удивлением перед искусством, скорее дают заработок добродетельному и скромному, обходя другого живописца, может быть и лучшего в искусстве, но не столь добродетельного по нравам...

Мне хочется также, чтобы живописец был учен, насколько это только в его силах, во всех свободных искусствах[28]. Но прежде всего я хочу, чтобы он знал геометрию. Мне нравится изречение Памфила, древнего и благороднейшего живописца, у которого благородные юноши начинали учиться рисованию[29]. Он полагал, что ни один живописец не сможет хорошо рисовать, если он не хорошо будет знать геометрию. Наши основные положения, в которых выражается все совершенное и абсолютное искусство рисования, будут легко поняты геометром; тот же, кто несведущ в геометрии, не поймет ни их, ни всех других оснований живописи. Поэтому-то я и утверждаю, что для живописца необходимо понимать геометрию.

Он хорошо поступит также, если будет находить удовольствие в общении с поэтами и ораторами. У них много украшений, общих с живописцем, а так как они богаты сведениями о многих вещах, то будут весьма полезны при хорошей компановке исторической картины, вся хвала которой заключается в изобретении. Это и должно быть так, поскольку мы видим, что одно лишь изобретение[30] само по себе, без картины, доставляет удовольствие. Хвалят, читая, описание клеветы, которую, как рассказывает Лукиан, нарисовал Апеллес. Мне кажется, не будет делом посторонним для нашей темы здесь рассказать о ней, чтобы предостеречь живописцев, насколько им подобает чутко заботиться об изобретении. На этой картине был че-



Боттичелли. Клевета.

ловек с чрезвычайно большими ушами; рядом с ним стояли две женщины, одна—с одной стороны, другая—с другой. Одна из них называлась «Невежество», другая называлась «Подозрение». Издалека к ним подходила «Клевета»; это была женщина, прекрасная с виду, но лицо ее казалось слишком лукавым; она держала правой рукой зажженный факел, а другой рукой она тащила за волосы отрока, который поднимал свои руки высоко к небу. Был там еще один бледный мужчина, безобразный, весь в грязи, с зловещим видом: его ты мог бы сравнить с тем, кто на поле битвы похудел и обессилел; он вел «Клевету» и звался «Зависть». Были там еще две женщины, подруги «Клеветы», которые убирали ее своими украшениями и одеждами; одна из них называлась «Коварство», другая «Обман». За ними следовало «Раскаяние», женщина, одетая в траурные одежды, которые она сама раздирала. Наконец, появлялась девочка, стыдливая и целомудренная: звалась она «Истина»[31].

Если даже рассказ об этой истории нравится, то подумай, сколько в ней было прелести и приятности, когда можно было ее видеть написанной рукой Апеллеса!..

Но часто случается так, что обучающиеся и жаждущие научиться, не зная, как нужно учиться, устают не меньше тех, которым досаждает всякое усилие. Поэтому мы скажем, каким образом становятся учеными в этом искусстве. Пусть никто не сомневается в том, что начало и конец этого искусства, а также все пути к тому, чтобы стать мастером, должны быть взяты у природы. Совершенствование в искусстве приобретается прилежанием, усердием и обучением. Я хочу, чтобы юноши, которые теперь новичками отдаются живописи, поступали так, как я вижу, поступают обучающиеся писать. Они сначала изучают по отдельности все формы букв, которые у древних назывались «элементами»; затем они изучали слоги и, наконец, учились составлять целые слова. Этому же порядку нужно следовать и нам при обучении живописи. Сначала пусть изучают раздельно каждую форму каждого члена тела и запоминают, какова может быть отличительная особенность в каждом члене тела. А отличительных особенностей у членов тела не мало, и они вполне ясны. Ты увидишь, что у одних нос выдающийся и горбатый, у других ноздри обезьяньи, широкие и вывороченные, у третьих ты заметишь отвисшие губы... Таким образом, все это внимательный живописец узнает от природы и сам изучит благодаря своему усердию... Но следует во всех частях не только при-

Боттичелли. Клевета. Деталь.

давать сходство, но и присоединять к ним красоту, так как в живописи прелесть не менее приятна, чем требуема. Деметрию, древнему живописцу, мешало завоевать последние похвалы лишь то, что он стремился сделать вещи более похожими на природные, чем прелестными[32].

Для этого следует всегда брать у всех прекрасных тел каждую особенно восхваляемую часть. И всегда нужно стремиться широко изучить всяческую прелесть при помощи старания и мастерства. Это же очень трудно, так как в одном теле никогда не встречается завершенная красота, но она редка и распылена во многих телах. Потому-то для изучения и постижения ее нужно затратить много трудов...

Некоторые срисовывают фигуры у древних живописцев и тем пытаются приобрести похвалы себе... Однако наши живописцы совершат большую ошибку, если не поймут, что тот, кто рисует, пытается изобразить то, что можно видеть на нашей вуали, о которой мы говорили выше, приятно и прекрасно срисованным с самой природы. И если тебе больше нравится срисовывать чужие произведения, так как они терпеливее с тобою, чем живые вещи, то, по-моему, лучше срисовывать посредственную статую, чем наилучшую картину, так как на живописных вещах ты учишься только копированию, а на скульптурных вещах ты выучиваешься не только копировать, но и распознавать и изображать света... И может быть полезнее упражняться в рельефе, чем в рисунке. Если я не ошибаюсь, скульптура более достоверна, чем живопись; редко бывает так, что кто-либо может хорошо нарисовать ту вещь, каждая выпуклость которой ему неизвестна; легче также находить рельеф в ваянии, чем в живописи. Особенно убедительным аргументом в пользу этого служит то, что мы видим, как почти в каждый век появляется несколько посредственных скульпторов, но не встречается почти ни одного живописца, который во всем решительно был бы смешон и неуклюж...

Так как история является величайшим произведением живописца, где требуются всяческое богатство и изящество всех вещей, то необходимо заботиться о том, чтобы мы умели рисовать не только человека, но также и лошадей, собак и всех других животных и вообще все другие вещи, достойные быть увиденными. Это необходимо для того, чтобы сделать богатой нашу историю, вещь, как я тебе признаюсь, величайшую...

И когда нам предстоит писать историю, мы прежде всего подумаем между собою о том, какой способ и какой порядок будет в ней наипрекраснейшим; затем мы заранее сделаем этюды и наброски для всей истории и для каждой ее части и затем позовем всех друзей, чтобы посоветоваться с ними об этом. Так будем мы прилагать все усилия к тому, чтобы каждая деталь у нас заранее была хорошо продумана, и чтобы в произведении не оказалось ни одной вещи, о которой мы не знали бы, где и как она должна быть сделана и помещена. А для того, чтобы во всем иметь полную уверенность, мы пересечем наши наброски параллельными линиями и таким образом будем черпать для публичного произведения из наших эскизов, как бы из частных заметок, местоположение каждой вещи. При работе над историей мы быстроту исполнения будем соединять с тем прилежанием, которое не допустит к нам скуки и тоски, и мы будем избегать той жадности в окончательной отделке вещей, которая заставляет нас небрежно выполнять работу. Иной раз хорошо прервать работу, чтобы отдохнула душа...

Вот что хотел я сказать о живописи. И если это пригодно и полезно для живописцев, то я прошу их в награду за мои труды всего лишь изобразить в их историях мое лицо и тем самым показать, что они мне благодарны и что я изучал искусство[33]. Если же я не в полной мере удовлетворил их, то пусть они не упрекают меня за то, что я имел смелость взяться за столь великую тему. И если мой ум не в силах был довести до полного совершенства там, где похвальна уже первая попытка, то уже самое стремление к большим и трудным делам достойно похвалы. Может быть, после меня появятся те, кто исправит в моих писаниях ошибки и в нашем достойнейшем и превосходнейшем искусстве больше меня принесет помощи и пользы живописцам. Их—если они когда-либо окажутся—я очень и очень прошу брать этот мой труд, на котором они будут пробовать свой ум, весело и благожелательно, и дать нашему благороднейшему искусству хорошее руководство.

Однако мне радостно считать, что я первым приложил к этому руку, что я первым взял на себя смелость восхвалить письменно наше тончайшее и благороднейшее искусство. И если в этом чрезвычайно трудном предприятии мы лишь в малой степени могли удовлетворить ожидания читателя, то пусть он обвиняет природу не меньше, чем меня, так как природа установила такой закон для вещей, что нет ни одного искусства,

которое не имело бы своих начал в вещах ошибочных: нет ничего такого, что было бы одновременно и перворожденным и совершенным.

Кто последует за мною, если он, может быть, окажется и ученее и талантливее меня, тот, полагаю я, сделает искусство живописи абсолютным и совершенным.

Конец, хвала господу, 17-й день июля месяца 1436 г. [34]

ПРИМЕЧАНИЯ

Леон-Баттиста Альберти (1404—1472) родился в Генуе (или Венеции), где его семья проводила изгнание после поражения «народной» партии во Флоренции и специальных постановлений в 1400, 1411 и 1412 гг.: многочисленными конфискациями, изгнаниями, даже казнями партия Альбицци расправилась с виднейшими гибеллинскими родами—Медичи, Строцци, Риччи, Альберти. Это подорвало материальное благополучие некогда чрезвычайно богатого банковского предприятия Альберти. Однако средств все же оставалось достаточно для того, чтобы Леон-Баттиста мог получить тщательное домашнее образование, затем пройти курс всех «свободных искусств» и получить степень доктора прав в Болонье, центре тогдашней гуманистической образованности. Постановления флорентинской балии от последних чисел октября 1428 г. дали возможность Альберти вернуться во Флоренцию, где он и провел почти всю жизнь, занятый литературными трудами, быстро и тесно сдружившись с рядом виднейших художников, искателей новых путей в области искусства. Один из самых разносторонних гениев раннего Возрождения, он счастливо сочетал в своем лице необычайную ученость с занятиями всеми видами искусств. Имя его приходит в первую очередь на память, когда приходится говорить о тех новых течениях в архитектуре, которые принесло кватроченто. Правда, его непосредственное участие в строительной деятельности не совсем ясно, но совершенно несомненны его заслуги как автора «10 книг о зодчестве», этого «нового Витрувия», всеобъемлющего руководства для всей последующей архитектуры. Плодом общения Альберти с художниками и скульпторами явились две его небольшие работы—«Три книги о живописи» и «О статуе». Первую из них мы приводим в обширных выдержках. Альберти сам занимался живописью. Об этом свидетельствуют некоторые места из названной книги, а также Вазари, утверждавший, что видел написанную им картину. Во всяком случае его деятельность как живописца совершенно неизвестна, значение же его книги—огромно, так как в ней были сформу-

лированы все основные положения живописи Возрождения и теоретически объединены поиски живописцев, скульпторов и архитекторов (более подробно см. прим. 1). Латинский трактат «О статуе», очень небольшой, интересен главным образом установлением математических пропорций человеческого тела, изложенных в виде довольно сухой таблицы, и приводить выдержки из него в данном издании не представлялось целесообразным.

* * *

1. «Три книги о живописи» Альберти являются первым теоретическим высказыванием, в котором сформулированы основные положения учения о живописи и намечена программа для дальнейшей разработки. Поэтому значение этой маленькой работы огромно. Непреходящая заслуга Альберти заключалась в том, что он не только ясно осознал необходимость солидного теоретического фундамента для практически уже вступившего на новый путь искусства, но и сформулировал эти новые пути во всеоружии учености и как результат тесного общения с художниками-практиками. Именно этим и объясняется существование «Трех книг о живописи» в двух редакциях—латинской и итальянской. Нельзя считать окончательно решенным вопрос о первенстве одной из них. Все же, повидимому, латинская редакция была закончена уже в 1435 г., как об этом свидетельствует собственноручная запись Альберти на одной из принадлежавших ему книг, итальянская же редакция носит дату 1436 г. Если первая редакция обращалась к тогдашним ученым и гуманистам, то вторая имела в виду тех, кто был непосредственно в ней заинтересован, кто ее подсказал и кто мог ею воспользоваться. Все они названы в посвящении: это—корифеи и новаторы раннего кватроченто—Брунеллеско, Донателло, Гиберти, Лука делла Роббиа. Все они стремились воскресить античное искусство, все они пытались теоретически осмыслить или экспериментально проверить наблюдения художественного опыта: Брунеллеско и другие усиленно занимались перспективой, Донателло изучал анатомию и пришел к установлению математических пропорций человеческого тела, Гиберти рассказывал по Плинию историю античного искусства и пытался оптические положения средневековой физики пересказать так, чтобы получились теоретические обоснования его искусства. Всякий тянулся куда и как мог. Все эти стремления скрестились в Альберти. Один из образованнейших людей своего века, превосходнейший латинист, математик, художник, политик и т. д. и т. д., он ясно чувствовал практическую необходимость теоретического обоснования новаторской деятельности и потому обращался непосредственно к художникам, а не к ученым. Работа его безусловно лишена дилетантизма, столь характерного для Гиберти, влияние ее проходит через все кватроченто и прямо ведет к гигантскому замыслу Леонардо. Изучая «Трактат о живописи» последнего, все снова и снова находишь или повторение мыслей, уже высказанных Альберти, или их развитие. Еще раньше Пьеро делла Франческа, величайший «пленерист» XV века, пришел во Флоренцию учиться у Альберти математике и написал свои математические работы: «О пяти правильных телах» и «Живописная перспектива». Учеником Пьеро, чистого живописца, был Лука Пачоли, чистый математик, первый в своем роде профессор-профессионал. Вазари прямо упрекает его в плагиате у Пьеро делла Франческа, и современное кропотливое исто-

рическое исследование не может снять с него начисто это подозрение, несмотря на его очевидные математические заслуги. Таким образом, Пачоли, личный друг Леонардо да Винчи, принес ему то, что сам он почерпнул в родной Флоренции из работ Альберти. Так в органической взаимосвязи растут теория и практика живописи Возрождения: практика требует и создает теорию, теория предполагает практику и существует для нее.

Приведенные выдержки взяты из итальянского текста «Трех книг о живописи», так как эта редакция в первую очередь имела в виду живописцев, не знающих, как правило, латыни. Трудность создания новой терминологии отнюдь не ускользала от Альберти, но он сознательно избегал новообразований, стремясь сделать свою книгу возможно более популярной. Он берет из обыденной или технической речи ботег (мастерских) слова и словечки и, пользуясь ими в строгой системе теоретического рассуждения, придает им новый, углубленный смысл. Правда, сам он признается, что пишет не как математик, а «как живописец для живописцев», и это избавляет его от обязательства рабски следовать установившейся в математике, традиции. Но и на этом пути остается ряд трудностей, которые после Альберти пришлось преодолевать Леонардо и даже Галилею в их общих попытках создать научный итальянский язык в противовес официальному языку науки—латыни. Эти же трудности неустановившейся терминологии, разумеется, делают подчас весьма затруднительным положение переводчика.

Мы пользовались публикацией итальянского текста H. Janitschek, «Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften», Wien, 1888 (в Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, B. XI). Места, пропущенные, заменены многоточием. Слова, добавленные переводчиком, взяты в квадратные скобки.

2. Латинская редакция была посвящена Джованни Франческо, маркизу Мантуанскому (ум. в 1444 г.).

3. Приговор, осуждавший семью Альберти на изгнание, был отменен в 1428 г., и в том же году Леон приехал из Болоньи во Флоренцию, где и продолжал оставаться, отлучившись лишь на 1432—1434 гг. на службу к папе (Альберти, как превосходному латинисту, поручали писать папские грамоты).

4. Названные здесь друзья Альберти: архитектор и скульптор *Филиппо Брунеллеско* (1377—1446), скульпторы *Донателло* (1386—1468), *Лоренцо Гиберти* (1378—1455), *Лука делла Роббиа* (1400—1481) и *Мазо ди Бартоломео*, прозванный *Мазаччо* (1406—ок. 1457). Так как названы лишь близкие друзья Альберти, то здесь нельзя разуметь знаменитого живописца Мазаччо, ибо он умер, повидимому, в 1428 г. (документов о его смерти не сохранилось). Таким образом, книга о живописи посвящается архитектору, выступающему в окружении четырех скульпторов; не назван ни один живописец. С другой стороны, рядом с корифеями флорентинского искусства оказывается малоизвестный Мазо ди Бартоломео. Не служат ли слова Альберти доказательством или более позднего года смерти живописца Мазаччо, подлинного новатора, или, по крайней мере, их знакомства до приезда Альберти во Флоренцию?

5. Альберти говорит о куполе Флорентинского собора, знаменитой постройке Брунеллеско.

6. Или это обещание не было выполнено, или нужно признать, что оно ограничилось двумя позднейшими работами Альберти: «10 книг

о зодчестве» (где Брунеллеско не упоминается) и латинским трактатом «О статуе» (где Донателло даже не назван).

7. В тексте «feci»—«сделал»—может равно означать и «написал» и «перевел», так что эта форма ничего не говорит за или против первенства итальянской редакции.

8. В тексте «leggiarda arte»; в переводе сознательно обойдено напрашивающееся само собою выражение «изящное искусство», так как «belle arti» как термин появляется лишь в XVII веке.

9. Латинская редакция имеет подзаголовок «Rudimenta», т. е. «первые опыты», «начала».

10. Это учение о «зрительных лучах» перешло из евклидовой оптики в арабскую оптику Альгацена и оттуда в средневековую физику Вителлия. Оно продолжало играть роль фундамента еще у Леонардо, причем весьма замечательно, как эти неправильные физические представления привели к совершенно правильному построению математического учения о перспективе.

11. «Зрительная пирамида» является следствием учения о «зрительных лучах»: вершина ее помещается в глазу зрителя, а основанием служит предмет. «Центральный луч» падает на предмет перпендикулярно, остальные—под большими или меньшими углами. Отсюда понятна их роль для определения расстояния. Пересечение зрительной пирамиды плоскостью, находящейся между глазом и предметом, позволяет Альберти установить учение о пропорциях, которое для последующих живописцев, в особенности для Пьеро делла Франческа и — позднее—Леонардо, имело столь важное значение.

12. Из всего этого рассуждения следует, что слова «получать освещение»—ricevere il lume—равносильны учению о цветах; это необходимо иметь в виду для дальнейшего.

13. Под «философами» здесь разумеется прежде всего Аристотель (De anima, II, 7).

14. Соответствие цветов стихиям устанавливается в согласии с аристотелевско-схоластической традицией. Но понимание белого и черного не как цветов, а как соответствующее максимальное насыщение темнотою или светом, продиктовано, повидимому, живописной практикой современников.

15. Это, конечно, совершенно неправильно.

16. Некоторое представление об этих «чудесах живописи» дает анонимная биография Альберти, которая невольно наводит на мысль о «camera obscura», изобратателем которой считался Джованни делла Порта, живший на сто лет позже: «Он написал в нескольких книгах небольшое сочинение о живописи и устроил при помощи живописи нечто неслыханное и невиданное для зрителей: через крошечное отверстие в небольшом ящике можно было видеть огромные горы, обширные области, пространный морской залив, а на заднем плане—такие отдаленные земли, что едва можно было их рассмотреть. Это он называл «демонстрациями», и они были так сделаны, что и знающие и несведущие утверждали, что видят не написанные, а самые подлинные вещи. Демонстрации были двух родов: одни назывались дневными, другие ночными. На ночных демонстрациях показывались Арктур, Плеяды, Орион и другие мерцающие созвездия, над вершинами

скал и холмов появлялась восходящая луна и сверкали предрассветные звезды. Во время дневных демонстраций все было залито светом, и широко сияло все необъятное пространство земли, блистающее, как говорит Гомер, после восхода рожденной утром Зари.

Нескольких знатных греков, прекрасно знакомых с морем, он привел в совершенный восторг; показав им через крошечное отверстие эту искусственную громаду мира, он спросил, что же они видят.

«О,—воскликнули они,—мы видим посреди моря целую флотилию кораблей. Они придут сюда до полудня, если только не потерпят крушения из-за тучи, подымающейся с востока и грозящей вот-вот разразиться свирепой бурей. Мы видим, как море начинает волноваться, и признаком опасности служит то, что оно слишком ярко отражает солнечные лучи» (цитировано по переводу Ф. А. Петровского, «10 книг о зодчестве Леона-Баттиста Альберти», изд. Всесоюзной Академии архитектуры, 1935).

17. Зачатки учения о рефлексах, впоследствии подробно развитые Леонардо да Винчи.

18. Латинская редакция имеет подзаголовок «Живопись».

19. Рассказано у Плутарха в «Жизнеописании Агиселая», гл. II.

20. Фидий, как известно, был скульптором, а не живописцем, что прекрасно знал и Альберти.

21. Этим устанавливалось вполне точно содержание учения о живописи, позднее, в XVI веке, под несколько отличным, но по существу тождественным наименованием: рисунок, композиция, колорит. Особенное внимание, уделяемое рисунку и в теории и на практике, характерно для флорентинской живописи.

22. В латинском тексте Альберти особенно резко подчеркивает свое первенство в изобретении этой «вуали» (velo), или сетки: «cujus ego usum nunc primum adinveni». Способу пользования ею много внимания отводил и Леонардо в своих записках.

23. «Историческая картина» или просто «история» (istoria)—по существу всякая многофигурная композиция на любой библейский или исторический сюжет.

24. Это место, дающее основу линейной перспективе, подводит итог многочисленным перспективным изысканиям флорентинских живописцев и в то же время является отправной точкой для последующей разработки этих проблем. Кроме того, оно свидетельствует, что Альберти и сам занимался живописью, хотя бы лишь как любитель.

25. Более детально на пропорциях человеческого тела Альберти останавливается в своем позднем латинском трактате «De statua».

26. Здесь вполне отчетливо сформулировано учение о рельефности, хотя Альберти пользуется словами «свет и тень» (lume et l'ombra), а не получившими позднее право гражданства словами «светлое и темное» (chiaro e scuro), которые часто даже не переводятся на русский язык: «кьяроскуро» (светотень).

27. Латинская редакция носит подзаголовок «Живописец».

28. Свободные искусства (artes liberales): грамматика, риторика, диалектика, арифметика, музыка, геометрия и астрономия. Они подраз-

делялись на trivium и quadrivium. Знание их всех давало законченное высшее образование. Альберти был единственным из всех писателей эпохи Возрождения по вопросам искусства, окончившим и trivium и quadrivium.

29. Это сведение взято из Плиния, кн. XXXV, гл. 76.

30. «Изобретение» (inventione), т. е. замысел сюжета картины. Это понятие детально разрабатывалось позднейшими теоретиками. Особенно подробно на нем останавливался Леонардо да Винчи.

31. На основании этого описания, популяризованного из Лукиана, Боттичелли написал свою знаменитую картину «Оклеветание Апеллеса».

32. Альберти имеет здесь в виду скульптора (а не живописца) Деметрия из Алопеке и осуждает его на основании слов Квинтилиана (XII, 10).

33. Насколько известно, пожелание Альберти никем из живописцев не было исполнено.

34. Последняя строчка по-латыни.

ПЬЕРО ДЕЛЛА ФРАНЧЕСКА

(Ок. 1420—1492)

«О живописной перспективе»

Петра, живописца из Борго Сан Сеполькро

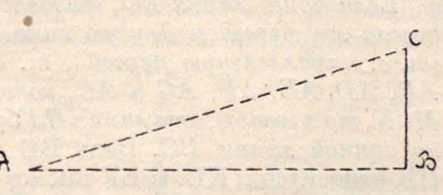
Живопись заключает в себе три главных части, и их назовем мы так: рисунок, измерение и наложение красок. Под рисунком разумеем мы профили и очертания, кои заключаются в вещи. Измерением называем мы эти профили и очертания, пропорционально помещенные на свои места. Под наложением красок разумеем мы цвета, какими они представляются в вещах, светлыми и темными, в зависимости от того, как изменяют их света. Из этих трех частей я собираюсь говорить только об измерении, которое мы называем перспективой, примешивая сюда отчасти рисунок, так как без этого я не смогу показать перспективу практически. Наложение красок мы оставим в стороне и будем говорить только о той части, какая линиями, углами и пропорциями может быть доказана, поскольку и говорить мы будем о точках, линиях, поверхностях и телах. Эта часть содержит в себе пять разделов. Первый—это видение, т. е. глаз. Второй—это форма видимой вещи. Третий—расстояние от глаза до видимой вещи. Четвертый—это линии, которые отделяются от внешнего края вещи и идут к глазу. Пятый—это граница между глазом и видимой вещью, где, как предполагается, помещены вещи. Первый раздел, сказал я, касается глаза, и о нем я буду говорить только тогда, когда это необходимо для живописи. Итак, я говорю, что глаз составляет первый раздел, так как глаз—это то, в чем всегда воспринимаются все видимые вещи под различными углами, т. е.: если видимые вещи одинаково удалены от глаза,

большая вещь предстоит под большим углом, чем меньшая, и, равным образом, если вещи одинаковы и не одинаково удалены от глаза, то более близкая предстоит под большим углом, чем самая удаленная. Соответственно такому различию следует понимать [перспективное] сокращение вещей. Второй раздел — это форма вещи, так как без нее ни разум не мог бы судить, ни глаз не мог бы воспринимать вещь. Третий — это расстояние от глаза до вещи, так как если бы не было такого расстояния, то глаз или соприкасался бы с вещью или касался бы ее; а если вещь больше глаза, то он не в состоянии заполучить ее. Четвертый — это линии, которые исходят от внешнего края вещи и заканчиваются в глазу, и между ними [т. е. линиями] глаз получает и различает [образы вещей]. Пятый — это граница, на которой глаз пропорционально описывает своими лучами вещи и на которой он может судить об их размерах. Если бы не существовало такой границы, нельзя было бы понять, как уменьшаются вещи, так что они и не могли бы быть показаны. Помимо этого необходимо уметь рисовать на плоскости очертания всех вещей, какие человек задумает сделать в подлинной их форме.

Уразумев сказанное, продолжим труд, сделав из этой части, называемой «перспектива», три книги. В первой мы будем говорить о точках, линиях и плоских поверхностях. Во второй мы будем говорить о кубических телах, квадратных пилястрах и колоннах, круглых и многосторонних. В третьей мы будем говорить о головах и капителях, базах — подушкообразных и состоящих из многих баз, и о других разнообразно расположенных телах.

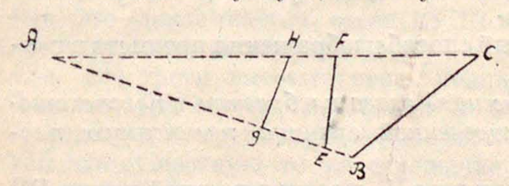
Точка — это то, что не имеет частей, как говорят геометры, утверждающие, что она воображаема. Линия, как они говорят, обладает длиною без ширины, и потому подлежит ведению только разума. Но так как я собираюсь говорить о перспективе при помощи доказательств, которые, как мне хочется, должны быть охвачены глазом, то необходимо дать другое определение. Итак, я скажу, что точка — это нечто столь маленькое, что глаз едва может ее воспринять. Линией я назову протяжение от одной точки до другой, причем ширина здесь будет такой же природы, как и у точки. Поверхностью я называю ширину и длину, охваченные линиями. Поверхности бывают многих видов: треугольные, четыреугольные, пятиугольные, шестиугольные, восьмиугольные, а некоторые со многими различными сторонами, как это показывают фигуры.

Всякая величина предстоит глазу под углом. Это следует само собою, так как в точке величины нет, а зрительная способность есть одна единственная точка, и когда линии выходят из одной точки к внешнему краю какой-либо вещи, то последняя по необходимости образует угол, хотя я в живописи и установил, что точка—это такая маленькая величина, что всякая другая величина больше ее.



Следовательно, линии, исходя из внешнего края сколь угодно малой вещи и заканчиваясь в глазе, т. е. в точке, образуют угол. Следовательно, эта вещь предстоит под углом. Пример. Пусть A будет точка, а BC—величина. От внешних краев ее проведем линии, заканчивающиеся в точке A, т. е. BA и CA. Проведем BC. [Эти линии] образуют три угла, так как A—это точка и будет угол; и B—это точка, и C—это точка, а если от одной точки к другой, не лежащим на прямой, мы проведем линии, то они образуют треугольник. И я говорю, что A—это точка, из которой исходит зрительная способность, и угол, противоположный величине BC и получающий ее между линиями AB и AC под углом A, а это и есть глаз.

Все базы, видимые под одним и тем же углом, даже если они и расположены различно, представляются глазу равными. Так, например, пусть A будет глаз, из которого выходят две линии—AB и AC. Наметим несколько баз—BC, EF, GH. Я говорю, что каждая из них представляется глазу равной, т. е. по отношению к углу A, а этот угол—глаз; из него выходят прямые линии и направляются к базам, находящимся между названными линиями. Линии охватывают эти базы, и ни одна из баз не переходит через линии, а раз они нисколько не переходят, то и глаз их берет как равные.



Итак, я говорю, что они представляются глазу равными, так как луч AC проходит через H и через F прямо, и ни одна из баз нимало не выступает поверх луча. И луч AB проходит через G и через E, охватывая их нижние края по прямой

линии. Итак, я делаю вывод: все базы, находящиеся под одним и тем же углом, представляются глазу равными, что и было предположено.

[Пропуская ряд следующих теорем подготовительного порядка, мы приведем основную теорему, на которой строится все дальнейшее учение о перспективе].

Если дана линия BC, разделенная в [точках] D, E, F, G, и если мы проведем другую линию, равноотстоящую от первой [т. е. параллельную первой], т. е. HJ, и из точки A проведем AB, AD, AE, AF, AG и AC, которые делят HJ в точках K, L, M, N, то я говорю, что линия HJ будет разделена пропорционально данной линии BC. Ведь BD так же относится к DE, как HK относится к KL. И EF так же относится к FG, как LM к MN. И FG так же относится к GC, как MN к NJ. И треугольник ABD подобен треугольнику AHK. Так же и треугольник ADE подобен AKL, а AEF подобен треугольнику ALM, так как они пропорциональны, и AB так же относится к BC, как AH к HJ. И так как большие базы пропорциональны, то пропорциональны также и меньшие базы, и углы треугольника ABD подобны углам треугольника AHK. Итак, они [т. е. треугольники] пропорциональны, как это доказано 21-м [положением] шестой [книги] Евклида. Доказав то же и относительно других треугольников, мы докажем предположенное.

[Дальше мы приведем первую теорему, излагающую наиболее элементарный способ изображения предмета в перспективном сокращении].

С данного [местоположения] глаза изобразить в перспективном сокращении на установленной границе намеченную плоскость.

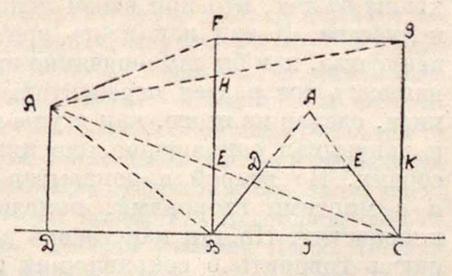
Так вот, пусть будет дан глаз A, противостоящий линии DC отвесно над [точкой] D. И DC пусть будет разделена в точке B, которая пусть будет границей, помещенной на B в виде перпендикулярной линии FB. А BC пусть будет намеченной плоскостью, которую нужно изобразить в перспективном сокращении. Я проведу из точки A линию к точке C, т. е. к концу намеченной пло-

скости. Эта линия разделит BF в точке E. Я говорю, что BE — это перспективно сокращенная плоскость, т. е. BC. Ведь BE на плоской границе представляется глазу равной BC. Для доказательства я проведу линию AB; образуется треугольник, именно ABC. Базами будут [линии] BC и BE, противоположные одному и тому же углу, так что они представятся глазу равными, как это было доказано вторым [положением] настоящей [книги]. Я говорю, что BE будет намеченной плоскостью, изображенной в перспективном сокращении. Кроме того, так как это — первое перспективное сокращение, то его следует хорошо понять, чтобы и следующие было легче понимать. Ведь под тем, что я назвал «данным глазом», подразумевается твое местоположение с твоим взглядом там, где ты хочешь встать, чтобы видеть намеченную плоскость. Под «намеченной плоскостью» подразумевается та величина длины, какую тебе угодно изобразить. «Установленная граница» — это то место, где нужно перспективно сократить названную плоскость, т. е. расстояние от глаза до стены, или доски, или еще чего-нибудь, на чем нужно поместить сокращенные вещи. Глаз я помещаю высоко или низко, близко или далеко, как того требует работа. Допустим, намеченная плоскость BC составит 20 локтей, BD, т. е. удаление границы от глаза, — 10 локтей, а глаз поднят над D на 3 локтя. Глаз же пусть будет A. Надо провести AC; эта линия разделит BF в точке E, как было сказано выше. Я говорю, что C на границе будет выше B на величину BE, так как A находится над BC, как это доказывается согласно 10-му [положению] Евклида «de aspectuum diversitate». Итак, я говорю, что BE составит 2, т. е. две трети высоты глаза, поднятого над плоскостью на 3 локтя. Две трети составляют 2 локтя потому, что линия, выходящая из точки A, делит равноотстоящие пропорционально, так что существует то же отношение DC и 30 к BC и 20, какое у 20 к 30 и у 2 к 3. Таким образом, я скажу, что BE — это BC, перспективно сокращенное, а это и называется «перспективным сокращением».

Перспективно сокращенную [*квадратную*] *плоскость свести к* [*плоскости*] *картины.* Как и в предыдущем случае, пусть DC будет линией, разделенной в точке B. Проведем перпендикуляр

BF, [установим] А в надлежащем месте над D и проведем перпендикулярную линию к С, равную ВС.—это будет CG, и из точки G начертим равноотстоящую к ВС, т. е. GF. Я говорю, что это будет квадрат с равными сторонами ВС, CG, GF и FB. Теперь проведем из точки А линий АС и AG, которые разделят BF в двух точках: АС разделит BF в точке Е, a AG разделит BF в точке Н. Я говорю, что Е представляется с точки А более высокой, чем В, так как А находится над В, а Н представится ниже, чем F, так как А ниже F, как это доказывается 10-м и 11-м [положениями] Евклида «de aspectuum diversitate». Я говорю, что BE представляется на установленной пограничной плоскости равной ВС, а ЕН представляется на названной границе равной CG, и HF представляется равной FG. Проведем AF и АВ. Мы получим три треугольника, каждый с двумя базами: треугольник АВС имеет две базы—ВС и BE, треугольник ACG имеет две базы—CG и НЕ, и треугольник AGF имеет две базы—FG и FH. Итак, по 2-му [положению] этой книги база BE представляется равной базе ВС, так как обе они находятся под одним и тем же углом А, основание ЕН равно CG, так как они и представляются и находятся под одним и тем же углом, и основание HF равно FG, так как они охвачены одним и тем же углом, и так как существует то же отношени АЕ к АС, как DB к DC, и то же самое у ЕН к CG, как у АЕ к АС, и то же самое отношение BE и FH вместе к CG, какое у AG к HG[1]. А если расстояния и вещи находятся в том же отношении, как высота глаза к перспективно сокращенной вещи, то ясно, что это правильное сокращение. Итак, я скажу, что EHCG—это плоскость ВС, сведенная к квадрату. Теперь проведи из точки А линию, равноотстоящую от ВС и не имеющую конца[2], затем раздели линию ВС поровну в точке J и из J проведи вверх перпендикуляр. И где она пересечет линию, выходящую из точки А и равноотстоящую от ВС, сделай точку А. Затем проведи через Е равноотстоящую от ВС, которая пересечет CG в точке К. Затем соедини точку А с точкой В [линией], которая разделит ЕК в точке D. Затем проведи из точки А до точки С [линию], которая пересечет ЕК в точке Е. Я говорю, что получается квадратная перспективно сокращенная плоскость BCDE. Доказательство. Мы видим, что если действительно DE равно ЕН, которое мне представляло величину CG, как это было доказано выше, то я говорю, что оно будет равно или подобно, так как существует то же отношение АВ к AD, как у АС к АЕ, и то же самое отношение суще-

ствует у DE к BC, какое у EH к CG. Так как они пропорциональны, то они или равны или подобны. Но они равны, так как мы приняли, что BC одного равно BC другого: это ясно из предположения. Если же ты скажешь: почему помещаешь ты глаз в середине? [я отвечу так]: потому что мне кажется более подобающим видеть работу так; тем не менее его можно поместить где угодно, только бы не переходить за границы, как это будет показано на последующей фигуре, и где бы ты его ни поместил, ты увидишь ту же самую пропорцию.



[**Начало книги III**]

Многие живописцы хулят перспективу, так как не понимают силы проводимых ею линий и углов, посредством которых соразмерно описываются всякие контуры и очертания. Поэтому, мне кажется, нужно показать, насколько такая наука необходима для живописи. Я говорю, что самое слово «перспектива» значит то же самое, как если сказать: видимые издали вещи, представленные в определенных и данных пределах пропорционально, в зависимости от их размеров и расстояний. Без такой науки никакая вещь не может быть точно сокращена. Но ведь живопись не что иное, как показывание поверхностей и тел, сокращенных [или] увеличенных на пограничной плоскости так, чтобы действительные вещи, видимые глазом под различными углами, представлялись на названной границе как бы настоящими; а так как у каждой величины всегда одна часть ближе к глазу, чем другая, а более близкая всегда представляется глазу на намеченных границах под большим углом, чем более отдаленная, и так как интеллект сам по себе не может судить об их размерах, т. е. о том, какая из них ближе, а какая дальше, то поэтому я утверждаю, что необходима перспектива. Она пропорционально различает все величины, доказывая, как подлинная наука, сокращение и увеличение всяческих величин посредством линий. Следуя ей, многие древние живописцы приобретали вечную славу, например, Аристомен с Тасоса, Поликлет,

Апеллес, Андрамид, Нитей, Зевксис и многие другие. И хотя многих восхваляли и без перспективы, все же исходили такие хвалы от тех, кто при своем ложном суждении не знал о силе искусства. И так как наше время также стремится к славе искусства, как бы самонадеянно это ни было, то мне захотелось написать тот раздел перспективы, который относится к живописи, сделав из этого, как я уже говорил, три книги. В первой я доказывал сокращение плоских поверхностей многими способами. Во второй я доказывал сокращение тел квадратных и с многими сторонами, помещенными перпендикулярно на плоскостях. Но так как теперь в этой третьей [книге] я собираюсь говорить о сокращениях тел, обнимаемых различными поверхностями и различно помещенных, то поэтому, поскольку придется говорить о телах более трудных, я изберу другой путь и другой способ их сокращения. К нему я не прибегал в прошлых доказательствах, но результат будет тот же самый как в одном, так и в другом случае. По двум причинам изменяю я порядок. Первая причина заключается в том, что так легче доказывать и понимать. Вторая заключается в огромном количестве линий, которые нужно было бы проводить в телах, следуя первому способу, так что глаз и ум запутаются в этих линиях, без которых тела могут быть сокращены лишь несовершенно и не без больших затруднений. Потому я избираю второй способ и посредством его я буду брать часть за частью, чтобы показать сокращение. При этом способе, как я говорил в начале первой [книги], необходимо понимать то, что человек хочет сделать, и уметь перенести это в собственной форме на плоскость, так как когда [тела] будут помещены [там] в [их] подлинной форме, то сила линий, следуя искусству, как бы отнесет их сокращенными [в глубину картины], и они как бы предстанут на конце зрительных линий. Поэтому-то и необходимо уметь проводить все очертания соразмерно тому, что собирается человек сделать, и помещать тела на плоскости в соответствующих местах в их подлинной форме. С этим способом я познакомлю в доказательствах, которые следуют.

ПРИМЕЧАНИЯ

Пьеро делла Франческа (такова транскрипция имени художника у Вазари, наиболее распространенная, почему мы ее и сохраняем: правильнее Пьеро деи Франчески: в рукописи своего труда он называется

Petrus Pictor Burgensis), один из величайших люминаристов и перспективистов, родился ок. 1420 г. в Борго Сан Сеполькро (в Умбрии), начал свое образование в Перудже и позднее работал во многих местах Италии (на родине и в Ареццо, а также во Флоренции, Марках, Романье, Урбино, Лорето, Анконе, Пезаро, Римини, Болонье, Ферраре), но наибольшее значение имело для него десятилетнее (с 1439 г.) пребывание во Флоренции, где он совершенствовался под руководством замечательного колориста Доменико Венециано и принимал самое деятельное участие в обсуждении вопросов перспективы, так волновавших флорентинских художников того времени (Брунеллеско, Гиберти, Альберти). Некоторые, весьма древние, традиции прямо называют Альберти учителем Пьеро. Именно тут, во Флоренции, среди художников-практиков, скульпторов, архитекторов и живописцев намечался все яснее и яснее путь, ведущий к математике. Именно в ней искали твердых обоснований обновленному искусству, и от Гиберти через Альберти ведет прямая линия к Пьеро. Если первого потребности художественного ремесла натолкнули только на поиски нужных ему сведений в средневековых физиках, где он и запутался, то Альберти уже ясно формулирует свою задачу—на основе математики говорить с живописцами как живописец. А Пьеро создает не только вполне строгий математический труд, имея в виду прежде всего живописцев, но и закладывает начало новой математической дисциплины—начертательной геометрии. И у своих современников и соотечественников он слыл выдающимся математиком. Вазари прямо говорит в «Жизнеописании» мастера, что Пьеро «очень усердно изучал искусство, много упражнялся в перспективе и обладал отличнейшим знанием Евклида», что «он считается редким мастером в преодолении трудностей правильных тел, в арифметике и геометрии», «в которых он был не хуже любого в свое время и даже, может быть, тех, кто вообще когда-либо существовал». Плодом научных трудов Пьеро явился вполне геометрический трактат «О пяти правильных телах» и «О живописной перспективе» (De prospectiva pingendi—итальянскому тексту, соответственно принятому в эпоху кватроченто обычаю, дано латинское заглавие). Здесь в порядке строгой последовательности математических теорем излагаются правила перспективного построения. О порядке изложения, замысле и объеме разбираемых вопросов он говорит сам в приведенных отрывках. Для иллюстрации его метода мы привели лишь основные из доказываемых им положений. Существенно отметить, что мимо этого основоположного труда не могли пройти все последователи. По словам Вазари, Лука Пачоли, ученик Пьеро, крупнейший математик эпохи и близкий друг Леонардо да Винчи, просто издал под своим именем труды учителя (вопрос о плагиате нельзя считать окончательно решенным и до сих пор). Мы с несомненностью можем

установить, что Даниеле Барбаро в своей напечатанной в 1568 г. книге о перспективе многое заимствовал у Пьеро.

При переводе мы пользовались изданием G. Winterberg'a (Strassburg, 1899), «Petrus Pictor Burgensis, De prospectiva pingendi», где приведены итальянский текст, немецкий перевод и дана обширная вступительная статья.

* * *

1. Должно быть наоборот: как HG к AG.
2. На рисунке этой линии нет.

БЕНОЦЦО ГОЦЦОЛИ

(Ок. 1420—1497)

Письма к Пьетро Медичи

Флоренция, 10 июля 1459 г.

Сегодня утром получил я через Руберто Мартелли письмо от вашей светлости. Из него я понял, что по вашему мнению серафимы, которых я сделал, не к месту. Одного из них я поместил в углу среди нескольких облаков, и поэтому у него видны, собственно говоря, лишь кончики крыльев; он так запрятан и так прикрыт облаками, что не только не нарушает гармонию, но, скорее, придает красоту. Именно он находится возле колонны. Другого я сделал в другом углу алтаря, также укрытым таким же способом. Руберто Мартелли видел их и говорит, что нет никаких оснований придавать этому какое-либо значение. Два облака его легко закроют. Я приду к вам поговорить об этом, но сегодня утром я начал накладывать лазурь и нельзя оставить: жара велика и клей сразу портится. Я полагаю, что на той неделе я закончу работу с этих подмостков [io aro fornito questa pontata]. Я думаю, вы зайдете посмотреть ее до того, как я их сниму.

Кроме того, я понял из вашего письма, что вы приказали Руберто Мартелли дать мне то, что нужно. Я велел ему дать мне два флорина, их мне пока хватит. Работаю я, как только могу. То, чего я не сделаю, останется неизвестным. Бог знает, что у меня нет другой мысли, которая бы меня тяготила больше, чем эта. Я непрерывно ищу таких путей, на которых я мог бы сделать что-нибудь такое, чем мог бы удовлетворить вас по меньшей мере в чем-нибудь одном. Другое меня не заботит.

Вверяю себя вашей светлости. Ваш слуга

Беноццо ди Лезе, живописец во Флоренции.

Флоренция, 11 сентября 1459 г.

Мой лучший друг! (Amico singularissimo!)

В другом моем письме я указывал вашей светлости, что мне необходимо сорок флоринов, прося вас, чтобы вы мне ссудили их, ибо теперь время закупать хлеб и много других нужных мне вещей. Я был очень рассчетлив и, кроме того, все время хранил одну мысль. Мысль моя заключалась в том, чтобы не просить у вас ничего, пока ваша светлость не увидит то, что я сделал. Но необходимость приводит меня к тому, что я принужден снова просить вас. А потому имейте сострадание ко мне. Бог знает, как я воодушевлен стремлением удовлетворить вас. Кроме того, я напоминаю вам, чтобы вы послали в Венецию за лазурью, так как на этой неделе будет исполнен один фасад, а для другого мне нужна лазурь. Парча и другие вещи будут исполнены раньше, чем фигуры. Я тороплю, как только могу. Больше я ничего не имею сказать, кроме того, что поручаю себя вам.

Ваш слуга Беноццо, живописец во Флоренции.

ПРИМЕЧАНИЕ

Беноццо ди Лезе ди Сандро, прозванный *Беноццо Гоццоли*, родился около 1420 г.; в 1444 г. он помощник Гиберти в его работе над рельефами для Баптистерия, с 1447 г.—помощник фра Беато Анжелико в Риме, позднее работает в Орвието, в Монтефалько, в Витербо, снова в Риме. С 1459 г. расписывает фресками капеллу во дворце Медичи (ныне palazzo Riccardi) во Флоренции. В 1463—1467 гг. работает в Сан Джиминиано, в 1468—1487 гг.—в Пизе, расписывая кладбище (Кампосанто). Умер в 1497 г. в Пистойе, куда бежал от чумы.

Приводимые письма относятся к периоду работ над «Шествием волхвов» в капелле Медичи. Несколько архаичная по своим приемам живопись Беноццо, игнорирующего перспективные и колористические изыскания современников, изображает, несмотря на общий декоративный замысел фресок, в свите трех волхвов множество современников художника, самого Козимо Медичи и его двор (здесь же и автопортрет художника, обозначенный именем на шапке). На чисто декоративном, нереальном и в значительной мере архаичном пейзаже (скалы, деревья и т. д.) помещены вполне реальные лица и вполне современные костюмы. В этой росписи Гоццоли зарекомендовал себя прежде всего как превосходный рассказчик, и отсюда становится понятна его фраза в первом из приводимых писем: «то, чего я не сделаю, останется неизвестным».

Письма опубликованы у Gaye, «Carteggio inedito», I, стр. 191 и сл.

АНДРЕА МАНТЕНЬЯ

(1431—1506)

Письмо к Лоренцо Медичи[1]

Мантуя, 26 августа 1484 г.

Великолепный синьор и всегдашний мой благодетель! Прежде всего примите мое достодолжное уважение. Ваша светлость прекрасно осведомлена о той любви, которую я питал к двум моим знаменитейшим господам. Благосклонность их, как мне казалось, я настолько завоевал, что был уверен в их желании сделать мне добро во всех моих нуждах. Поэтому мне захотелось построить дом, который я надеялся снабдить всем необходимым, исполняя тем свое давнишнее желание на службе у них, так как не имею к тому собственных средств. Но ушла моя первая надежда, не без тяжкого урона; ушла и вторая, которая побуждала мою душу к наибольшим вещам,—таковы были доказательства его благосклонной памяти обо мне[2]. И потому я сказал бы, что несколько пал духом от понесенной мною утраты. И это несмотря на то, что характер моего нового господина позволяет мне рассчитывать на некоторую поддержку, так как я вижу его всецело склонным к добродетели. Мне необходимо иметь какую-нибудь работу, которая, пока она не доведена до конца, всегда оставляет человека неуверенным и является причиной того, что я ищу такого убежища, где я был бы уверен, что мне не будет отказано в помощи. Такое убежище наиболее достоверное я считаю у вашего величества, хотя я уже потерял многих синьоров, у которых служил и которые меня необыкновенно любили как в силу их высокочеловечных качеств, так и их внимания к некоторым моим работенкам. Поэтому,

Мантенья. Триумф Цезаря.

питая твердую надежду на ваше великодушие, я прибегаю к нему, не удостоите ли вы меня по своей щедрости некоторой помощи.

Соблаговолите сделать это, и разрешите вам также напомнить, что никогда я не сумел бы запятнать себя неблагодарностью. А это мое доверительное письмо ставьте в вину не мне, а своему великодушию, которое по своей милости всегда склонно делать добро не только своим подданным, но также и тем, кого оно никогда не видало. И если вы признаете, что во мне есть хоть

что-нибудь такое, что может быть вам приятно, то я прошу ваше величество незамедлительно испытать меня и оправдать тем самым мою смелость, которую я принял на себя, адресуясь к вам с настоящим письмом. Я же буду это считать величайшей милостью.

Свидетельствую бесконечное число раз почтение к вашему величеству, которое да сохранит бог в счастии[3].

Андреа Мантенья.

Письма к Франческо Гонзага

Рим, 31 января 1489 г.

После свидетельства моего достодолжного уважения извещаю вашу светлость, что я здесь со всем старанием и усердием стремлюсь служить его святейшеству, нашему господину, полагая тем самым служить и вам, и что если бы это было не так, то мысли мои были бы совершенно иными, и я весьма и весьма предпочел бы быть дома, а не вне дома. И если я тем не менее удовлетворяю здесь и если ваша светлость довольна моими трудами, то пусть она соблаговолит дать мне это понять, чтобы и я мог получить нравственное удовлетворение. И если случится так, что вы посмотрите на меня не как на равного мне по положению слугу вашей светлости,—ведь на вашу светлость смотрят как на любителя и известно, как обычно говорят, что стерегут собаку вместо хозяина,—то я буду сообщать обо всем вашей светлости и поступать так, чтобы вам понравиться.

В настоящее время я не скажу ничего больше, кроме того, что существует большое различие между нравами [искусством?—modi] здесь и там; я прошу вашу светлость соблаговолить написать мне совсем немного ради моего удовлетворения. Я, так сказать, питомец сиятельного дома Гонзага, я всегда стремился служить его чести и теперь я здесь именно для этого. Кроме того, рекомендую вашему сиятельству мои «Триумфы»—если будут чинить окна, то чтобы «Триумфы» не испортились, так как поистине я не стыжусь, что их сделал, и надеюсь, что сделаю еще и другие, если это будет угодно богу и вашей светлости, которой я тысячекратно свидетельствую свое почтение, и усердно прошу не забывать мою семью в Мантуе. Кроме того, прошу вашу светлость, не сочтете ли вы возможным выделить Лодовико, слуге вашему и моему сыну, в Мантуе или ее окрестностях, пожало-

вание в 200 дукатов, чтобы и я, таким образом, был почтен не меньше других слуг вашего дома. От нашего господина, папы, мне не хотелось бы требовать ни одного гроша, я предпочел бы скорее заложить то, что у меня есть; но если его святейшество захотело бы ходатайствовать о каком-нибудь пожаловании, то мне придется его принять. И все же, мне кажется, настолько трудно получить его, это настолько важное дело, что я снова усердно прошу вашу светлость оказать нам, как вашим слугам, это благодеяние. При этом я напоминаю вам, что от нашего господина, папы, я имею всего лишь только на столовые расходы, так что я гораздо охотнее оказался бы дома. Ваша светлость прекрасно знает, что тот, кто боится греха, не может ныне чувствовать себя очень хорошо. Злые, требовательные и грубые торжествуют гораздо скорее. Ведь против добродетели всегда незнание[4].

Еще раз свидетельствую свое почтение вашей светлости.

Рим, 15 июня 1489 г.

Прежде всего—мои сердечные приветы!

Так как слава и блеск сиятельного дома Гонзага наполнили всю Италию, в особенности же Рим, приобретенными вами почестями, то я этому бесконечно радуюсь и счастлив тем, что все здесь без конца кричат громким голосом: Гонзага, Гонзага! Турок, Турок! Марко, Марко! Я надеюсь, я даже вполне уверен, что ваша светлость не уступит никому из многочисленных ученейших синьоров этого дома. Да дарует бог мне еще столько жизни, чтобы я смог увидеть это так, как того желает мое сердце. Настоящим я удовлетворен, а это кажется мне достойным началом, так как внушает мне надежду на хорошую середину и наилучший конец. С теми скромными способностями, которыми я обладаю, пытаюсь я, ваш слуга, настолько прославить здесь вашу светлость, насколько это позволяют мне силы моего слабого таланта. Из любви к вашей светлости его святейшество, наш господин, охотно видит меня, и так же поступает весь дворец. Правда, я не имею ничего, кроме своих расходов, и не получил до сих пор никакого жалования, даже самого ничтожного. Да я и не буду ничего просить, так как намереваюсь служить вам. Поэтому я прошу вас не забывать вашего Андреа Мантенья, чтобы он не потерял своего содержания, которое ваш светлейший дом сохранял за ним в течение долгих лет, так как дела не могут итти хорошо, если не имеешь ни здесь, ни там.

Таким образом, мой сиятельный господин, препоручаю себя вам и прошу вас позаботиться об этом. О моих работах и о моем рвении, полагаю я, ваша светлость осведомлены. Произведение велико для одного человека, который хочет прославиться, да к тому же еще здесь, в Риме, где так много образованных и способных людей. И так как варвары первыми получают здесь приз, то мне придется получить его последним. За сим препоручаю себя вашей светлости.

Брата Турка сторожат здесь, во дворце нашего господина. Наш господин доставляет ему самые разнообразные забавы, как-то: охоту, музыку, пение и тому подобное. Часто приходит он есть сюда, в новый дворец, где я пишу, и для варвара держится вполне хорошо. В нем видна некоторого рода гордая величественность, и он никогда не снимает шапки перед папой, так как он вообще ее не носит, равно как никогда не снимают шапок перед ним. Ест он пять раз в день и столько же раз спит; пьет воду перед кушаньем, как если бы туда положили сахар, как для обезьяны [come zuccaro drento per la simia]. После еды он дудит в стеклянную трубу, и это делается вместо того, чтобы сказать, чтобы не приносили халата. Он открыт спереди,—не скажу так, как зерно ячменя, но как венецианская бочка. Разрез халата днем расстегнут [Ha un occhio che tra di stombechina], а когда он его закрывает, что случается довольно часто, то имеет почти такой же вид, как брат Рафаэль. Он многое делает как великий мастер, ничего не имея. Поступь у него слоновая. Свои очень его одобряют и говорят, что особенно хорошо он ездит верхом. Это, может быть, так: никогда я не видел, чтобы он потерял стремя или дал какое-либо доказательство противному. Он очень жестокий человек; четыре человека сразу пытались его убить; как говорили уже после того, как они были мертвы, они не могли избавиться [от пыток?] четыре часа.

На этих днях он так избил кулаками своего переводчика, что пришлось отнести его в реку, чтобы он мог восстановить свои потерянные силы. Полагают, что его часто посещает Бахус. В общем, свои его боятся. На все он обращает мало внимания, как тот, кто не понимает, и тем менее может составить суждение. Жизнь его протекает совершенно по его вкусу. Спит одетым, аудиенцию дает сидя, как парфяне, со скрещенными ногами. На голове он носит тридцать тысяч канн тонкой материи*; он

* Канна—мера длины, равная 2 метрам, тонкая материя—lodesusana.

носит также пару таких длинных башмаков, что должен принимать позу, чтобы их не было видно [che gli attegia per non esser veduto, et totam facit stupire brigatam].

Я нарисую и пошлю его вашей светлости таким, каким я его вижу. Я послал бы его уже теперь, но я воспринял его еще не совсем хорошо, так как иногда он производит одно впечатление, иногда другое, совсем как влюбленный, так что я не могу еще хорошенько запечатлеть его в памяти. Вообще же у него страшное лицо, и именно тогда, когда его посещает Бахус. Однако я не хочу больше надоедать вашей светлости моим смешным и даже беззастенчивым писанием. Еще и еще раз свидетельствую свое почтение и прошу простить меня, если я здесь слишком разоткровенничался[5].

Рим, 1 января 1490 г.

Бог ведает, как меня огорчает, что я не смогу быть на свадьбе вашей светлости. Мне очень хотелось быть на ней и применить там тот небольшой талант, которым наградил меня бог, а также выполнить мой долг. Но судьба не захотела доставить мне этой милости. Причиной была моя серьезная болезнь, как об этом устно доложит кавалер вашей светлости, а также и Якомино, который во время своего посещения застал меня в постели. От этой болезни у меня остались боли и опухоли в ногах, так что я не смог бы ехать верхом и даже, идя по улицам, мне грозит опасность упасть. Таким образом, я не смогу удовлетворить ни вашу светлость, ни его святейшество, нашего господина. Кроме того, от этого и впредь будет страдать моя касса. Но вообще, пожалуй, даже лучше, что ваша светлость получит меня немного позже, но здоровым, чем раньше, но больным, так что я очень прошу всячески извинить и простить меня. Поистине, у меня сердце разрывается от того, что я не могу быть там, так как я знаю величие души вашей светлости. Да стяжает ваша светлость славу и почет, какими испокон веков обладал дом Гонзага, и т. д. Бесконечное число раз свидетельствую свое почтение вашей светлости[6].

Мантуя, 2 сентября 1494 г.

Знаменитейший и превосходнейший господин мой!

Прежде всего примите мое совершенное уважение. Меня все время обкрадывают с тех пор, как я начал мой дом в квартале сан Себастьяно[7]. Так как я не знал кто, то принужден был молчать. Теперь же случилось так, что Лодовико, мой сын, удо-

стоверился в личности вора, который относился к моему имуществу не больше и не меньше, как если бы оно всегда было его собственностью. И не только ночью, но и в три часа, и в девять часов, и после обеда, и вечером, как я могу это доказать, приходил он за моими камнями для кладки стен и под своим известным голубым плащом уносил их. Видя, что камней недостает, я жаловался на это Лодовико, который, желая захватить его, пошел вчера, во второй день месяца, в три часа, и нашел грабителя с камнями под плащом. Тогда Лодовико сказал ему так: скажи мне, ты купил эти камни? Он ответил: Да. Тогда Лодовико положил руку на свой укороченный меч и пошел против него, имевшего большую саблю, и нанес ему рану. Это, мой знаменитейший господин, очень огорчило меня и огорчает тем больше, что раненый находится на жаловании вашего величества и зовется он Ровида. Именно он весь этот год обкрадывал меня, и я могу это доказать. Довожу до сведения вашей светлости, что если окажется что-либо противоречащее тому, что я здесь рассказал, то я готов ко всякому наказанию. Под сим я и Лодовико свидетельствуем свое неизменное почтение.

Вашего величества

слуга Андреа Мантенья[8].

Письмо Изабелле Гонзага

Мантуя, 13 января 1506 г.

Я чувствую себя, слава богу, несколько лучше, и хотя еще не все части тела находятся в прежнем состоянии, все же не убавился еще мой талант, которым наградил меня господь и который ждет приказания вашей светлости. Историю Комуса для вашей светлости я почти закончил в рисунке и буду дальше над нею работать, смотря по тому, насколько фантазия будет приходить мне на помощь.

Моя госпожа! Я обращаюсь к вам, так как уже в течение многих месяцев я не могу получить ни одного кватрина. Я в большой беде и именно теперь, так как я, наконец, питая надежду, что обстоятельства сложатся иначе, оказался в некотором затруднении; так, чтобы мне не приходилось больше скитаться то туда, то сюда, как бродяге, я купил дом за 340 дукатов с уплатой в три срока, но теперь срок уже прошел, и мой кредитор делает весьма кислое лицо. И, как ваша светлость знает, ничего нельзя ни продать, ни заложить. Да и прочих долгов, кроме этого,

у меня слишком много. Тут пришла мне одна мысль: если уж на то пошло, не помогут ли мне мои самые любимые вещи. Так как уже много раз и в разное время разные лица просили у меня мою любимую Фаустину (античную мраморную статую), то и пришлось мне из нужды, которая заставляет делать очень многое, написать вам. Раз уж придется потерять Фаустину, все же мне будет приятнее, что получите ее вы, а не любой другой на свете синьор или синьора. Цена ее—100 дукатов; эту цену я уже много раз мог получить от больших мастеров. Так будьте же так добры, известите меня о намерениях вашей светлости, которой я тысячи раз свидетельствую свое уважение[9].

ПРИМЕЧАНИЯ

Андреа Мантенья родился в Виченце в 1431 г., довольно рано упоминается среди учеников Франческо Скварчоне в Падуе, посредственного живописца, но исключительного педагога, по праву считающегося основателем падуанской школы (по преданию, у Скварчоне было до 147 учеников). Предприняв в 1420-х годах путешествие в Грецию, Скварчоне привозит оттуда множество антиков и с энтузиазмом прививает своим ученикам любовь к ним. Скварчоне усыновил Мантенью, но отношения их испортились в 1454 г., когда последний женился на дочери бывшего в то время в Падуе Якопо Беллини. Несколько позднее (вероятно, во второй половине 1459 г.) Мантенья переселяется в Мантую, по приглашению Лодовико Гонзага, и на службе у дома Гонзага остается до самой своей смерти (13 сентября 1506 г.).

Несколькими приводимыми ниже письмами Мантеньи почти исчерпывается его литературное наследство. Они преимущественно наполнены просьбами о деньгах на постройку дома, который Мантенья мечтал превратить в музей для своей обширной коллекции антиков. Он собирал их с таким усердием, что, по мнению некоторых, именно этим привел свои дела в полное расстройство.

* * *

1. Письмо это впервые опубликовано Г. Миланези и перепечатано в немецком издании Crowe u. Cavalcaselle, «Geschichte der italienischen Malerei». B. V, II Hälfte, Lpz., 1874, S. 416—417.

2. Первая—Лодовико Гонзага, вторая—Федериго, дед и отец Франческо II Гонзага.

3. Письмо написано вскоре после смерти Федериго Гонзага (лето 1484 г.) в поисках нового покровителя, который смог бы предоставить Мантенье достаточные средства для постройки дома и размещения в нем его коллекций. Повидимому, отношения с наследником Федериго, Франческо, настолько наладились, что переезд во Флоренцию не состоялся.

Из последующих писем к Франческо мы видим, что Мантенья попрежнему озабочен больше всего изысканием средств для постройки дома.

4. Письмо опубликовано Bottari, VIII, 25. На это письмо Франческо Гонзага ответил 23 февраля 1489 г. из Мантуи, где напоминал Мантенье о его незаконченных работах (прежде всего «Триумфах») в Мантуе и настаивал на скорейшем его возвращении. Пожалование в 200 дукатов Франческо готов был сделать, «если его святейшеству угодно будет, ценя ваши заслуги, выделить его в области нашего герцогства». По свидетельству Вазари, Мантенья этого пожалования так никогда и не получил. Вазари пишет также, что Франческо дал важные поручения Мантенье и для большего почета возвел его в дворянство. В Рим же Мантенья был вызван незадолго до написания этого письма папой Иннокентием VIII, чтобы расписать фресками одну из капелл Бельведера. Вазари очень высоко ставит эти фрески за их почти что миниатюрную отделку. При Пие VI (1775—1798) они были разрушены, когда закладывалась галлерея музея Пио-Клементино.

5. Письмо напечатано у Bottari, VIII, 22. Упоминаемый в письме Турок—Джем—брат царствовавшего в то время султана Баязета II. Он был взят в плен родосскими рыцарями, послан к французскому королю, который в свою очередь переслал его папе. В марте 1489 г. он торжественно въехал в Рим. Папа выдал ему немедленно 700 дукатов, подарил много роскошных одежд, назначил свиту из своих слуг и т. д., но в то же время стерег его, так как султан Баязет, видя в брате опасного соперника, поддерживаемого в частности египетским султаном, платил папе ежегодно 40 000 дукатов за то, чтобы Джем не был освобожден, и это же ставил условием сохранения мира между турками и христианами (любопытно, что роль тюремщика Венеция не раз отклоняла от себя, конечно, из дипломатических соображений). Другие современные сведения подтверждают правильность наблюдений Мантеньи.

6. Напечатано у Bottari, VIII, 20. Это письмо Мантеньи служит ответом на письмо Франческо Гонзага из Мантуи от 16 декабря 1489 г., в котором он торопит Мантенью закончить все работы у папы и немедленно приезжать в Мантую, чтобы успеть к его свадьбе, назначенной на 16 февраля, так как «твой изобретательный ум для торжественного празднования может оказать большую помощь, и даже окажется совершенно необходимым».

7. Мантенья жил в этом доме до самой смерти.

8. Письмо опубликовано у Gaye, Cart. ined. I, 325.

9. Письмо напечатано у Bottari, VIII, 28. После этого письма в течение нескольких месяцев тянулась спекуляция на нужде художника. Сохранились донесения Коландра, агента Изабеллы, посещавшего Мантенью и ведшего с ним переговоры. Из этих донесений мы узнаем, что Коландра видел рисунок, заказанный Изабеллой; на нем должны быть изображены римский бог Комус, обнаженная и одетая Венера, два амура, Янус, Меркурий и еще две фигуры. В то время некоторых фигур еще не было, но Коландра доносил, что рисунок очень хорош. Мантенья умер в том же году. Сын Мантеньи, Франческо, извещает письмом от 15 сентября о последовавшей на-днях смерти отца (письмо напечатано у Bottari, VIII, 14). Изабелла—жена Франческо Гонзага, дочь феррарского герцога Эрколе д'Эсте. Бюст «Фаустина» находится теперь в Мантуанском музее.

ПЬЕТРО ПЕРУДЖИНО

(1446—1523)

Договор Пьетро Перуджино с монахами Сан Пьетро в Перудже

Перуджа, 6 марта 1495 г.

Во имя господа, аминь. Его высокопреподобие, отец во Христе, Лукианус из Флоренции, настоятель монастыря св. Петра в Перудже, ордена бенедиктинцев и т. д... равно как синдики и попечители указанного монастыря, договорились и поручили достопочтенному мастеру Петру Христофору из Кастелло де ла Пиевэ, отличнейшему живописцу, который при сем присутствует и изъявил готовность принять на себя нижеизложенное, написать картину для главного алтаря указанной церкви св. Петра и украсить ее. А именно следующим образом:

На поле доски—вознесение нашего господа Иисуса Христа с фигурой и ликом славной девы Марии и двенадцатью апостолами и другим украшением, смотря по тому, как это ему покажется подходящим.

Но сверху всего этого в кругу должна быть написана фигура или лик всемогущего бога отца с двумя ангелами в стороне, несущими крест.

Предэлла внизу должна быть расписана сценами из священной истории и украшена согласно воле теперешнего господина настоятеля. Колонны же и карнизы и все остальные украшения картины должны быть разукрашены чистым золотом и другими тонкими красками наилучшим способом, чтобы упомянутая доска сверху донизу была красиво и старательно расписана, украшена и позолочена, как это выше было оговорено и как это приличествует хорошему и опытному, честному и совершенному

мастеру, в течение двух с половиной лет, все на средства и с издержками самого названного мастера Петра.

А названный выше мастер Петр обещал господину настоятелю все это вместе и по отдельности сделать и совершить, обо всем озаботиться и соблюсти, а этот последний принял со своей стороны обязательства за упомянутый монастырь, а именно под ниже обозначенные штрафы (в противном случае вступающие в силу) и под залог всех движимых и недвижимых, настоящих и могущих быть имуществ.

И это сделал мастер Петр по той причине, что упомянутый преосвященный отец настоятель за себя и т. д. под залог монастыря и его имуществ обещал— и с ним обо всем этом договорился—мастеру Петру, который при сем присутствует и заключает настоящий договор за себя и за своих наследников,—выплачивать в качестве вознаграждения за его живопись, за краски, золото и прочие необходимые для выполнения упомянутой картины материалы, равно как за украшение указанной доски, действительно 500 полновесных золотых дукатов, каковые предстоит выплачивать в течение примерно четырех лет, считая с того дня, когда он приступил к упомянутой живописи, и именно каждый год одну четвертую часть.

В указанный расчет, однако, не должна быть включена оправа, которая окаймляет упомянутую доску, а также украшения, которые нанесены поверх оправы, но только самая доска с ее украшениями и т. д.

Письмо Изабелле Гонзага

Флоренция, 14 июня 1505 г.

Сиятельная благородная госпожа! Через находящегося здесь Джорджо, посланного вашей светлостью, я получил 80 дукатов, которые вы обещали мне в виде вознаграждения за теперешнюю картину. Я приложил к ней все мое усердие, которого, по моему мнению, окажется достаточным, чтобы удовлетворить вашу светлость, равно как и мою честь, которую я всегда ставлю превыше всякой пользы. И я смиренно молю бога, чтобы он даровал мне милость—угодить желанию вашей светлости, ибо мое величайшее желание—служить вам и угождать вам во всем, что только в моих силах. И потому я всегда предлагаю себя вашей светлости как хороший слуга и друг.

Картину я сделал темперой, потому что так же это сделал и мессер Андреа Мантенья, как меня об этом известили. Если я смогу выполнить еще какую-либо другую работу для вашей светлости, то я готов к тому и смиренно представляю себя в распоряжение вашей светлости. Да сохранит вас Христос в счастьи.

Пьетро Перуджино,

живописец во Флоренции.

ПРИМЕЧАНИЕ

Пьетро Ванучи, прозванный *Перуджино* (1446—1523), глава умбрийской живописной школы, работал в Риме, во Флоренции, в Перудже. Сохранилось несколько его писем. Приводимый договор (опубликован у Antonio Mezzanotte «Della vita e delle opere di Pietro Vanucci», Perugia, 1836, нем. пер. у Guhl-Rosenberg'a, т. I, стр. 80) имеет в виду картину, увезенную французами и ныне находящуюся в Лионском кафедральном соборе. Окончательное выполнение очень точно следует за первоначальным замыслом, оговоренным в договоре. Предэлла расписана сюжетами, изображающими поклонение волхвов, воскресение и крещение. Относительно украшения оправы был заключен 23 ноября 1496 г. новый контракт между Перуджино и настоятелем монастыря. Письмо к Изабелле Гонзага, написанное из Флоренции, также приведено у Guhl-Rosenberg'a, т. I, стр. 84. Не удалось установить, какую картину имело в виду это письмо.

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

(1452—1519)

Избранные отрывки из литературного наследства

Предшественники

1

Атлантический кодекс, лист 141

Как живопись из века в век склоняется к упадку и теряется, когда у живописцев нет иного вдохновителя, кроме живописи, уже сделанной.

Картина живописца будет мало совершенна, если он в качестве вдохновителя берет картины других; если же он будет учиться на предметах природы, то он произведет хороший плод, как это мы видим на живописцах после римлян, которые все время подражали один другому и из века в век все время толкали это искусство к упадку. После них пришел Джотто, флорентинец. Родившись в пустынных горах, где жили только козы и подобные звери, он, склоненный природой к такому искусству [т. е. живописи], начал рисовать на скалах движение коз, зрителем которых он был; и так начал он делать всех животных, которые ему встречались в округе; таким образом, после долгого изучения он превзошел не только мастеров своего века, но и всех за многие прошедшие столетия. После него искусство снова упало, так как все подражали уже сделанным картинам, и так из столетия в столетия оно склонялось к упадку, вплоть до тех пор, пока флорентинец Томазо, прозванный Мазаччо, показал своим совершенным произведением, что те, которые вдохновлялись иным, чем природой, учительницей учителей, трудились напрасно.

Так хочу я сказать об этих математических предметах: те, кто изучает только авторов, а не произведения природы, те в искусстве внуки, а не сыны природы, учительницы хороших авторов. О, величайшая глупость тех, которые порицают учащихся у природы и пренебрегают авторами, учениками этой природы[1].

2

Трактат о живописи, 425

Величайший порок обнаруживается у многих живописцев, именно, что они делают жилища людей и иные околичности таким образом, что городские ворота доходят только до колена обитателей, даже если они ближе к глазу зрителя, чем человек, который обнаруживает желание в них войти. Мы видели портики, нагруженные людьми, и колонны, поддерживающие их, были в кулаке человека, на них опиравшегося, вроде тоненькой палочки. Подобных вещей следует всячески избегать.

3

Манускрипт Ашбернхэма I, лист 16

Тот общеупотребительный способ, которым пользуются живописцы на стенах капелл, следует весьма порицать на разумных основаниях. Именно: они изображают один сюжет в одном ряду со своим пейзажем и зданием, затем поднимаются на другую ступень и изображают снова другой сюжет, изменяя точку зрения первого ряда, затем третий и четвертый, так что одна и та же стена видна сделанной с четырех точек зрения, что является высшей глупостью подобных мастеров. Мы знаем, что точка зрения помещается в глазу зрителя сюжета. И если бы ты захотел сказать: каким образом могу я изобразить жизнь святого, разделенной на много сюжетов на одной и той же стене, то на это я тебе отвечу, что ты должен поместить первый план с точкой зрения на высоте глаза зрителя этого сюжета, и именно в этом плане должен ты изобразить первый большой сюжет; потом, уменьшая постепенно фигуры, дома, на различных холмах и долинах сделаешь ты все околичности данного сюжета. А на остатке стены сверху сделай большие деревья для сравнения фигур, или ангелов, если они подходят к сюжету, или же птиц, облака и подобные вещи. Другим способом и не пытайся, так как всякое твое произведение будет фальшивым.

ЖИВОПИСЕЦ

4

Манускрипт Ашбернхэма I, оборот л. 31

Эта милостивая природа позаботилась так, что во всем мире ты найдешь, чему подражать.

5

Манускрипт Ашбернхэма I, лист 2

Ум живописца должен быть подобен зеркалу, которое всегда превращается в цвет того предмета, который оно имеет в качестве объекта, и наполняется столькими образами, сколько существует предметов, ему противопоставленных. Итак, зная, что ты не можешь быть хорошим живописцем, если ты не являешься универсальным мастером в подражании своим искусством всем качествам форм, производимых природой, и что ты не сумеешь их сделать, если ты их не видел и не зарисовал в душе, ты, бродя по полям, поступай так, чтобы твое суждение обращалось на различные объекты, и последовательно рассматривай сначала один предмет, потом другой, составляя сборник из различных вещей, отборных и выбранных из менее хороших. И не поступай так, как некоторые живописцы, которые, утомясь своим воображением, оставляют работу и прогуливаются пешком для упражнения, сохраняя усталость в душе; они не только не хотят обращать внимания на различные предметы, но часто, при встрече с друзьями или родственниками, они, приветствуемые ими, их не видят и не слышат, и те принимают их не иначе, как за обиженных.

6

Трактат о живописи, 57

Жалок тот мастер, произведение которого опережает его суждение; тот мастер продвигается к совершенству искусства, произведения которого превзойдены суждением.

7

Трактат о живописи, 62

Тот живописец, который не сомневается, немногого и достигнет. Когда произведение превосходит суждение творца, то такой художник немного достигнет, а когда суждение превосходит произведение, то это произведение никогда не перестает совершенствоваться, если только скупость не помешает этому.

8

Манускрипт Саус-Кенсингтонского музея, оборот л. 24

Жалок тот ученик, который не превосходит своего учителя.

9

Манускрипт Ашбернхэма I, оборот л. 17

Юноша должен прежде всего учиться перспективе; потом— мерам каждой вещи; потом—рисунки хорошего мастера, чтобы привыкнуть к хорошим членам тела; потом—с натуры, чтобы утвердиться в основах изученного; потом рассматривать некоторое время произведения руки различных мастеров; наконец— привыкнуть к практическому осуществлению и работе в искусстве.

10

Трактат о живописи, 80

Те, кто влюбляется в практику без науки, подобны кормчим, выходящим в плавание без руля или компаса, ибо они никогда не могут быть уверены, куда идут.

Практика всегда должна быть построена на хорошей теории, для которой перспектива—руководитель и вход, и без нее ничто не может быть сделано хорошо в случаях живописи.

11

Манускрипт Ашбернхэма I, лист 1

Я говорю, что втиснутое в границы труднее, чем свободное. Тени образуют свои границы определенными ступенями, и кто этого не знает, у того вещи не будут рельефными. Эта рельефность—самое важное в живописи и ее душа. Рисунок свободен, ибо ты видишь бесконечно много лиц, и все они различны: у одного длинный нос, а у другого короткий. Поэтому и живописец может пользоваться этой свободой, а где есть свобода, там нет правила.

РЕЛЬЕФНОСТЬ

12

Трактат о живописи, 423

Ты должен ставить свою темную фигуру на светлом фоне, а если фигура светлая, то ставь ее на темном фоне. Если же она и светла и темна, то ставь темную часть на светлом фоне, а светлую часть на темном фоне[2].

13

Трактат о живописи, 412

Первое намерение живописца—сделать так, чтобы плоская поверхность показывала тело рельефным и отделяющимся от этой плоскости, и тот, кто в этом искусстве наиболее превосходит других, заслуживает наибольшей похвалы; такое достижение—или венец этой науки—происходит от теней и светов, или, другими словами, от светлого и темного. Итак, тот, кто избегает теней, избегает славы искусства у благородных умов и приобретает ее у невежественной черни, которая не хочет от живописи ничего другого, кроме красоты красок, забывая вовсе красоту и чудесность показывать рельефным плоский предмет.

14

Трактат о живописи, 123

Живопись только потому доступна зрителям, что она заставляет казаться рельефным и отделяющимся от стены то, что на самом деле ничто, а краски доставляют лишь почет мастерам, их делающим, так как в них нет ничего удивительного, кроме красоты; эта же красота является заслугой не живописца, а того, кто породил цвета. И какая-нибудь вещь может быть одета безобразными красками и удивлять собою зрителей, так как она кажется рельефной.

15

Манускрипт Ашбернхэма I, оборот л. 27

Если ты, рисовальщик, хочешь учиться хорошо и с пользою, то приучайся рисовать медленно и оценивать, какие света и сколько их содержат первую степень светлоты, и подобным же образом из теней, какие более темны, чем другие, и каким способом они смешиваются друг с другом, и каковы их размеры; сравнивать одну с другой; в какую сторону направляются линейные очертания, и какая часть линии изгибается в ту или другую сторону, и где они более или менее отчетливы, а также широки или тонки. Напоследок, чтобы твои тени и света были объединены, без черты или края, как дым. И когда ты приучишь руку и суждение к такому прилежанию, то техника придет к тебе так быстро, что ты этого и не заметишь.

16

Манускрипт Ашбернхэма I, оборот л. 31

Где тень граничит со светом, там прими во внимание, где она светлее или темнее и где она более или менее дымчата в направлении света. И прежде всего я напоминаю тебе, что у юношей ты не должен делать ограниченных теней, какие бывают на камне, так как живое тело немного прозрачно, как это видно при рассматривании руки, помещенной между глазом и солнцем,—она видна красноватой и пропускающей свет, и либо на самом деле либо только кажется сильнее окрашенной; располагай между светами и тенями полутени. И если ты хочешь видеть, каких теней требует твое живое тело, то образуй на нем тень своим пальцем, и в зависимости от того, хочешь ли ты ее более светлой или темной, держи палец ближе или дальше от своей картины и подражай ей.

17

Манускрипт Ашбернхэма I, лист 33

Следует пользоваться таким освещением, какое давало бы и то место природы, где задумана твоя фигура, т. е. если ты задумал ее на солнце, то делай темные тени и большие освещенные пятна и отчеканивай тени всех окружающих тел на земле; если же фигура задумана при пасмурной погоде, то делай малое отличие от светов к теням, и у ног не делай никакой тени; если фигура будет в доме, то делай большое отличие от светов к теням, а также и на земле; если ты изображаешь там занавешенное окно и белое помещение, то делай малое отличие от светов к теням. Если же оно освещено огнем, то делай света красноватыми и сильными, а тени—темными, а [места] падения тени на стенах или на земле должны быть ограничены, и чем больше они удаляются от тела, тем делай их более обширными и большими; и если эта фигура освещена отчасти огнем и отчасти воздухом, то делай, чтобы та часть, которая освещена воздухом, была более сильной, а та часть, которая освещена огнем, была почти красной, похожей на огонь. И прежде всего делай так, чтобы твои написанные фигуры имели свет большой и сверху, т. е. та живая [фигура], которую ты срисовываешь; ведь люди, которых ты видишь на улице, все имеют свет сверху, и знай, что если даже очень хорошо тебе знакомого [человека] осветить снизу, то тебе будет очень трудно узнать его.

18

Трактат о живописи, 120

Фигуры, освещенные односторонним светом, кажутся более рельефными, чем освещенные всесторонним светом, так как одностороннее освещение вызывает света-рефлексы, отделяющие фигуры от их фонов; такие рефлексы порождаются светами фигуры, отражающимися на тень впереди нее стоящей фигуры, и частично ее освещают. Но фигура, поставленная перед односторонним освещением в большом и темном помещении, не получает рефлексов, и у нее видна только лишь освещенная часть. Этим можно пользоваться только при изображении ночи с небольшим односторонним освещением.

19

Манускрипт Ашбернхэма I, оборот л. 14

Отражения вызываются телами светлыми по качеству с ладкими полуплотными поверхностями, которые, если на них падает свет, отбрасывают его обратно на первый предмет наподобие прыжка мяча.

20

Манускрипт G, лист 37

Все освещенные предметы причастны цвету своего осветителя. Затемненные предметы удерживают цвет того предмета, который его затемняет.

21

Атлантический кодекс, лист 181

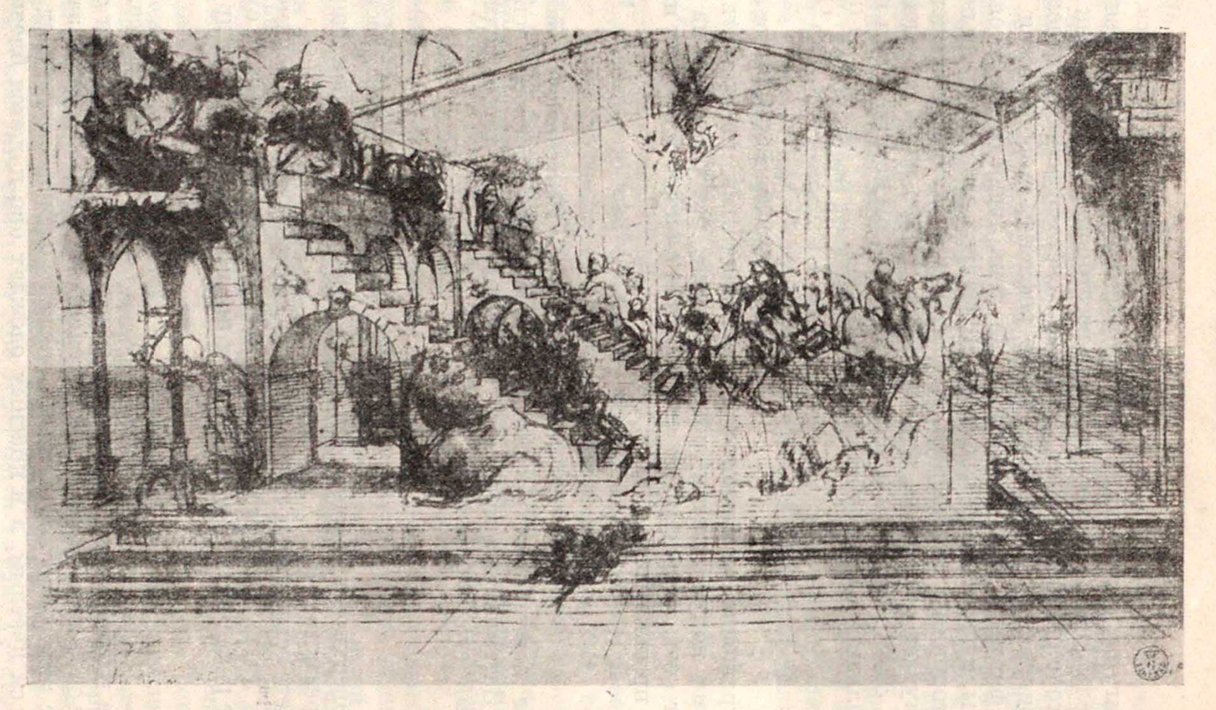
Поверхность каждого тела причастна цвету противостоящего ему предмета.

Цвета освещенных предметов отпечатлеваются на поверхности друг у друга в стольких разных расположениях, сколько существует различных положений этих предметов друг против друга.

22

Трактат о живописи, 238

На изображении человека черные одежды заставляют тело хазаться белее, чем в дейстительности, белые одежды заставляют тело казаться темным, желтая одежда заставляет его казаться цветным, а в красных одеждах оно кажется бледным.



Леонардо да Винчи. Перспективный рисунок.

ПЕРСПЕКТИВА

23

Трактат о живописи, 83

Когда ты срисовываешь с натуры, то стой на отдалении троекратной величины того предмета, который ты срисовываешь.

24

Трактат о живописи, 136

Самым главным в живописи является то, что тела, ею изображенные, кажутся рельефными, а фоны, их окружающие, со своими удалениями кажутся уходящими в глубь стены, на которой вызвана к жизни такая картина посредством трех перспектив, т. е. уменьшением фигур тел, уменьшением их величин и уменьшением их цветов. Из этих трех перспектив первая происходит от глаза, а две другие произведены воздухом, находящимся между глазом и предметами, видимыми этим глазом. Второе в живописи—это подходящие позы, изменяющиеся от телосложения, дабы люди не казались братьями.

25

Трактат о живописи, 489

Перспектива, поскольку она распространяется на живопись, делится на три главные части; первая из них—это уменьшение, которое претерпевают величины тел на различных расстояниях; вторая часть—это та, которая трактует об уменьшении цветов этих тел; третья—это та, которая уменьшает отчетливость фигур и границ этих тел на разных расстояниях.

26

Манускрипт Ашбернхэма I, лист 23

Линейная перспектива распространяется на действие зрительных линий, чтобы при помощи измерений доказать, насколько второй предмет меньше первого и насколько третий меньше второго, и так постепенно вплоть до конца видимых предметов. Я нахожу из опыта, что второй предмет, если он настолько же удален от первого, насколько первый удален от твоего глаза, то, хотя бы они и были равны друг другу по размерам, второй будет настолько же меньше первого. И если третий предмет, равный по размерам второму и третьему перед ним, удален от второго настолько же, насколько второй удален от третьего, то он

будет вдвое меньше второго; и, таким образом, постепенно, при равных расстояниях, они будут всегда уменьшаться вдвое — второй по отношению к первому, только бы промежутки не входили в число 20 локтей. И при данном промежутке в 20 локтей подобная тебе фигура потеряет $^4/_5$ своей величины, при 40 она потеряет $^9/_{10}$ и затем $^{19}/_{20}$ при 80 локтях, и так последовательно она будет уменьшаться, если ты примешь плоскость сечения удаленной от тебя на удвоенный твой рост, так как один только рост вызовет очень большое отличие между [планами] первого и второго локтя[3].

27

Манускрипт А, оборот л. 8

Об уменьшении предметов на различных расстояниях.

Второй предмет, удаленный от первого, как первый от глаза, будет казаться вдвое меньше первого, хотя бы оба были одинаковой величины.

28

Манускрипт Ашбернхэма I, оборот л. 20

Перспектива уменьшений нам показывает, что чем дальше предмет, тем он становится меньше. И если ты будешь рассматривать человека, удаленного от тебя на расстояние выстрела из самострела, и будешь держать ушко маленькой иголки близ глаза, то ты сможешь увидеть, что много людей посылает через него свои образы к глазу, и в то же время все они уместятся в данном ушке. Итак, если человек, удаленный на выстрел из самострела, посылает глазу свой образ, занимающий маленькую часть игольного ушка, то как сможешь ты в столь маленькой фигуре различить или рассмотреть нос или рот, или какую-либо частичку этого тела? А не видя, ты не сможешь узнать человека, который не показывает членов тела, придающих людям различные формы.

29

Манускрипт Ашбернхэма I, оборот л. 22

Как живописец должен применять на практике перспективу цветов. Если ты хочешь вводить эту перспективу изменения и потери или же уменьшения собственной сущности цветов, то выбери в поле предметы, расположенные через сто локтей друг от друга, например, деревья, дома, людей и места. Для первого

дерева ты берешь хорошо укрепленное стекло и так же неподвижно устанавливаешь свой глаз, и на это стекло переводишь ты дерево по его форме. Потом ты настолько отодвигаешь стекло в сторону, чтобы природное дерево почти совпадало с нарисованным тобою, потом раскрашиваешь свой рисунок таким образом, чтобы по цвету и форме можно было сравнить одно с другим, или чтобы оба, если закрыть один глаз, казались нарисованными, и нарисованное на стекле казалось бы на том же расстоянии. Это же правило применяй ко вторым и третьим деревьям постепенно от ста к ста локтям. Эти [картины] всегда будут служить тебе, как твои помощники и учителя, если ты будешь их применять в своих произведениях там, где они будут на месте, и тогда они будут хорошо удалять твое произведение. Но я нахожу, как правило, что второе уменьшится на четыре пятых по сравнению с первым, если оно будет удалено от первого на двадцать локтей[4].

30

Манускрипт Ашбернхэма I, оборот л. 25

Существует еще другая перспектива, которую я называю воздушной, ибо вследствие изменения воздуха можно распознать разные расстояния до различных зданий, ограниченных снизу одной единственной прямой линией, как, например, если смотреть на многие здания по ту сторону стены, когда все они кажутся одной и той же величины над верхним краем этой стены, а ты в картине хотел бы заставить казаться одно дальше другого. В этом случае следует изображать воздух несколько плотным. Ты знаешь, что в таком воздухе самые последние предметы, в нем видимые, как, например, горы, вследствие большого количества воздуха, находящегося между твоим глазом и горою, кажутся синими, почти цвета воздуха, если солнце на востоке. Поэтому делай первое здание над этой стеной в своем цвете, более удаленное делай менее профилированным и более синим; то, которое ты хочешь, чтобы оно было настолько же более отодвинуто назад, делай его настолько же более синим, и то, которое ты хочешь, чтобы оно было удалено в пять раз, делай его в пять раз более синим. И в силу этого правила здания, которые находятся над одной прямой линией и кажутся одинаковой величины, ясно распознаются, какое дальше и какое больше.

31

Трактат о живописи, 527

Следует соблюдать уменьшение качества цветов совместно с уменьшением тел, на которые они накладываются.

32

Трактат о живописи, 528

Чем больше будет слой прозрачного тела между глазом и предметом, тем больше преобразуется цвет предмета в цвет прозрачного тела.

ФИГУРА

33

Атлантический кодекс, лист 349

Делай так, чтобы произведение твое соответствовало цели и намерению, т. е. когда ты делаешь свою фигуру, чтобы ты хорошенько подумал, что́ она такое, а также о том, что́ ты хочешь, чтобы она делала.

34

Манускрипт L, л. 79

Чтобы быть хорошим расчленителем поз и жестов, которые могут быть приданы обнаженным фигурам, живописцу необходимо знать анатомию нервов, костей, мускулов и сухожилий, чтобы знать при различных движениях и усилиях, какой нерв или мускул является причиной данного движения, и только их делать отчетливыми и увеличившимися, но не все сплошь, как это делают многие, которые, чтобы показаться великими рисовальщиками, делают свои обнаженные фигуры деревянными и лишенными прелести, кажущимися смотрящему на них больше мешком с орехами, чем поверхностью человеческого тела, или же пучком редисок скорее, чем мускулистым обнаженным телом[5].

35

Манускрипт Ашбернхэма I, оборот л. 29

Члены тела вместе с телом должны быть изящно приноровлены к тому действию, которое ты желаешь, чтобы производила фигура. И если ты хочешь сделать фигуру, которая показывала бы собою изящество, ты должен делать члены тела стройными и вытянутыми, не обнаруживающими слишком много мускулов,

а те немногие, которые ты к месту покажешь, делай нежными, т. е. мало отчетливыми, с неокрашенными тенями; члены тела, в особенности руки, делай непринужденными, т. е. так, чтобы ни один член тела не следовал по прямой линии за тем членом, который с ним соединяется; и если бедро, полюс человека, оказывается, служа опорой, [в таком положении], что правое выше левого, то делай сустав верхнего плеча склоняющимся прямо по отвесной линии над наиболее выступающим местом бедра, и пусть это правое плечо будет ниже левого; а дужка всегда должна быть над серединой сустава той ступни, на которую опирается [тело]; у ноги, которая не поддерживает, колено должно быть ниже другого и близко к другой ноге. Положений головы и рук бесконечно много, поэтому я не буду распространяться и не буду приводить относительно них никакого правила; скажу только, что они должны быть легки и прелестны в различных изгибах, и следует объединить подбородок с суставами, которые здесь находятся, чтобы они не казались кусками дерева.

36

Манускрипт Ашбернхэма I, л. 27

Живописец, знакомый с природой нервов, коротких и длинных мускулов, будет хорошо знать при движении члена тела, сколько нервов и какие нервы были тому причиной, и какой мускул, опадая, является причиной сокращения этого нерва, и какие жилы, обращенные в тончайшие хрящи, окружают и включают в себя названный мускул. Также сможет он разнообразно и всесторонне показать различные мускулы посредством различных движений фигуры и не будет делать так, как многие, которые при различных позах всегда показывают то же самое на руках, на спине, на груди и на ногах, чего нельзя отнести к числу малых ошибок.

37

Манускрипт E, оборот л. 19

О живописец-анатомист, берегись, чтобы слишком большое знание костей, связок и мускулов не было для тебя причиной стать деревянным живописцем при желании показать на своих обнаженных фигурах все их чувства. Итак, если ты хочешь обезопасить себя от этого, то смотри, каким образом мускулы у стариков или у худых покрывают или же одевают их

кости; и, кроме того, прими во внимание правило, как те же самые мускулы заполняют поверхностные промежутки между ними, и каковы те мускулы, которые никогда не теряют отчетливости при любой степени толщины, и каковы те мускулы, у которых при малейшей тучности теряется отчетливость в их соединениях; и не раз случается, что при потолстении из многих мускулов образуется один единственный мускул, и не раз случается, что при похудании или постарении из одного единственного мускула образуется много мускулов. Такая теория будет показана на своем месте во всех своих частностях, особенно же относительно промежутков между суставами каждого члена.

Не упусти также того разнообразия, которое образуют вышеназванные мускулы сочленений каждого животного вследствие различия движения любого члена, так как с некоторых сторон этих суставов целиком теряется отчетливость таких мускулов, по причине увеличения или уменьшения мяса, из которого эти мускулы состоят.

ПРОПОРЦИИ

38

Трактат о живописи, 270

О всеобщих мерах тел.

Я говорю: всеобщие меры должны соблюдаться в длине фигур, а не в толщине, так как это одно из похвальнейших и удивительнейших явлений среди творений природы, что ни в одном из ее творений, в пределах любого вида, ни одна частность в точности не похожа на другую. Итак, ты, подражатель такой природе, смотри и обращай внимание на разнообразие очертаний. Мне очень нравится, если ты избегаешь уродливых вещей, как, например, длинных ног и короткого туловища, узкой груди и длинных рук; бери поэтому меры суставов, а толщину, в которой природа очень изменчива, изменяй также и ты.

Если ты все же захочешь делать свои фигуры по одной и той же мере, то знай, что их не отличишь одну от другой, чего не видно в природе[6].

39

Атлантический кодекс, лист 160

Если человек в 2 локтя мал, то в 4—велик, ибо похвален средний путь, середина же 2 и 4—3; итак, возьми человека

ростом в 3 локтя и измерь его по тому правилу, которое я тебе дам. Если ты скажешь мне, что я смогу ошибиться, считая хорошо пропорциональным такого, который как раз несоразмерен, на это я отвечу тебе, что тебе необходимо увидеть многих людей ростом в 3 локтя. И с наибольшего количества людей, которые отклоняются меньше, чем на локоть, по одному из них, наилучшей грации, возьми свои меры. Длина руки равна $^1/_3$ локтя и 9 раз укладывается в человеческом росте, и также голова, и от шейной дужки до плеча, и от плеча до соска, и от одного соска до другого, и от каждого соска до дужки.

40

Трактат о живописи, 264

У человека в первом младенчестве ширина плеч равна длине лица и пространству от плеча до локтя, если рука согнута, и равна пространству от большого пальца руки до этого согнутого локтя, и равна промежутку от основания детородного члена до середины колена, и равна промежутку от этого сустава колена до сустава ступни.

Но когда человек достиг своей предельной высоты, то каждый вышеназванный промежуток удваивает свою длину, за исключением длины лица, которая вместе с величиною всей головы претерпевает мало изменений. Поэтому у человека, окончательно выросшего и пропорционального, [от головы до пят]—десять его лиц, ширина плеч—два лица и также все другие вышеназванные длины—два таких лица. Об остальном будет сказано при всеобщих мерах человека.

41

Трактат о живописи, 375

Делай так, чтобы каждая часть целого была пропорциональна по отношению к своему целому. Так, если у человека толстая и короткая фигура, то таким же должен быть сам по себе каждый член его тела, т. е. руки—коротки и толсты, кисти рук—широки, толсты и коротки, пальцы с их суставами—вышеуказанным способом и так же все остальное. И то же самое я хочу сказать вообще о животных и растениях как в отношении уменьшения пропорциональности толщины, так и об увеличении ее.

42

Трактат о живописи, 282

Измерь на себе пропорциональность своего телосложения, и если найдешь ее в какой-либо части несогласованной, то отметь это и хорошенько остерегайся применять ее в тех фигурах, которые тобою компануются, ибо это общий порок живописцев, что им нравятся и что они делают вещи, похожие на себя.

ОДЕЖДЫ

43

Трактат о живописи, 533

Соблюдай соразмерность, с которой ты одеваешь фигуры, в зависимости от их положения и возраста. И прежде всего, чтобы драпировки не заслоняли движения, т. е. членов тела, и чтобы эти члены тела не пересекались бы ни складками, ни тенями драпировок. И подражай, насколько только можешь, грекам и латинянам в способе показывания членов тела, когда ветер прижимает к ним драпировки; делай немного складок, много их делай только у старых мужчин, облаченных тогами и облеченных властью[7].

44

Манускрипт Ашбернхэма I, л. 18

Если фигуры одеты плащом, то они не должны так обнаруживать голое тело, чтобы плащ казался лежащим прямо на теле, разве только ты хочешь, чтобы плащ как раз и был прямо на теле; ведь ты должен подумать о том, что между плащом и телом находятся другие одежды, которые мешают тому, чтобы формы членов тела обнаруживались на поверхности плаща, и ту форму члена тела, которую ты делаешь явной, делай ее настолько толстой, чтобы она под плащом показывала другие одежды; и только у нимфы или у ангела ты покажешь почти что всю толщину членов тела, – их ведь изображают одетыми в тонкие одежды, развевающиеся или прижатые дуновением ветра; у них и им подобных можно прекрасно показывать форму их членов тела.

45

Трактат о живописи, 535

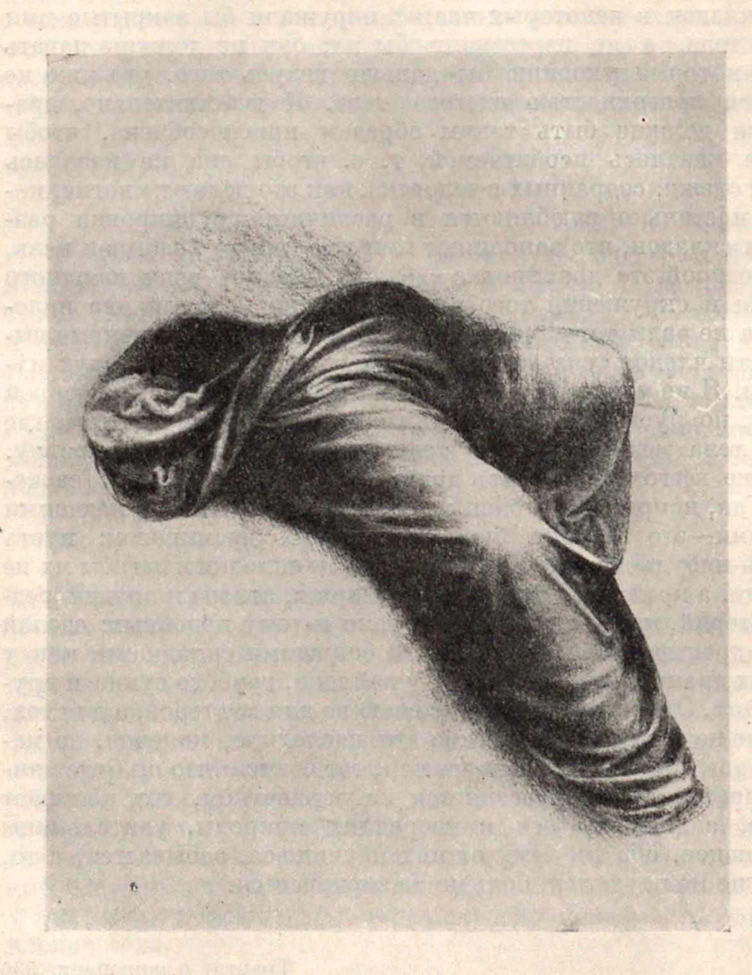
Драпировки, одевающие фигуры, должны обладать складками, приспособленными таким образом к окружению одевае-

мых ими членов тела, чтобы на освещенные части не накладывались складки с темными тенями, а на затененных частях не образовывалось бы складок слишком светлых, и чтобы очертания этих складок в некоторых частях окружали бы закрытые ими члены тела, а не пересекали бы их; они не должны давать теней, которые уходили бы дальше вглубь того, что уже не является поверхностью одетого тела. И действительно, драпировка должна быть таким образом приспособлена, чтобы она не казалась необитаемой, т. е. чтобы она не казалась грудой одежд, содранных с человека, как это делают многие, которые настолько влюбляются в различные группировки различных складок, что заполняют ими всю фигуру, забывая цель, ради которой эта драпировка сделана, именно—ради изящного одеяния и окружения того члена тела, на который она наложена, а не ради того, чтобы сплошь заполнять освещенные выпуклости членов тела надутыми или выпустившими воздух пузырями. Я не утверждаю, что нельзя делать ни одной красивой сборки, но пусть она будет сделана на той части фигуры, где члены тела между собою и телом собирают эту драпировку. И преже всего разнообразь драпировки в исторических [сюжетах]. Так, например, у одних делай складки с выступающими изломами—это должно быть у плотных драпировок; пусть у какой-нибудь драпировки будут мягкие складки и изгибы их не острыми, а кривыми—это бывает у саржи, атласа и других редких материй, как-то: у полотна, вуали и тому подобных; сделай также драпировки с немногими и большими складками, как у толстых драпировок, например, у войлока, грубого сукна и других одеял. Эти напоминания я делаю не для мастеров, а для тех, которые не хотят учиться, ибо эти последние, конечно, не мастера, так как тот, кто не учится, тот боится, что он будет лишен заработка, а кто гоняется за заработком, тот покидает учение, заключающееся в творениях природы, учительницы живописцев, ибо то, чему от них научишься, забывается, а то, чему еще не научился, больше не заучивается.

46

Трактат о живописи, 536

Многочисленны те, которые любят складки сборок одежд с углами острыми, твердыми и отчетливыми; другие—с углами почти неощутимыми; третьи—вовсе без углов, а вместо них делают извивы. Из этих трех сортов одни предпочитают толстые



Леонардо да Винчи. Этюд складок. Рисунок.

драпировки и с немногими складками, другие—тонкие и с большим числом складок, третьи придерживаются середины. Ты же следуй всем этим трем мнениям, помещая складки каждого сорта в своей исторической композиции, присоединяя туда и такие, которые кажутся старыми и заплатанными, а также новые, изобилующие материей, и какие-нибудь бедные, в зависимости от качества того, кого ты одеваешь. И так же делай их цвета.

ПОРТРЕТ

47

Трактат о живописи, 89

Тот, кто срисовывает рельеф, должен пристроиться так, чтобы глаз срисовываемой фигуры был наравне с глазом того, кто срисовывает; это же следует делать с одной головой, которую ты должен срисовать с натуры, так как обычно у фигур или людей, которых ты встречаешь на улицах, у всех глаза расположены на высоте твоих глаз, и если бы ты их сделал выше или ниже, то ты увидел бы, что портрет твой выходит непохожим.

48

Трактат о живописи, 93

В каком окружении следует срисовывать лицо, чтобы придать ему прелесть теней и светов.

Исключительная прелесть тени и света придается лицам сидящих у дверей темного жилища; тогда глаз зрителя видит затемненную часть такого лица омраченной тенью вышеназванного жилища, а освещенную часть того же лица—с добавлением светлоты, приданной ему сиянием воздуха; вследствие такого усиления теней и светов лицо приобретает большую рельефность, и в освещенной части тени почти неощутимы, а в затененной части света почти неощутимы. От такого наличия и усиления теней и светов лицо приобретает особую красоту.

О КРАСОТЕ ЛИЦ

49

Трактат о живописи, 291

Не делай мускулов резко очерченными, но пусть мягкие света неощутимо переходят в приятные и очаровательные тени; в этом—условие прелести и красоты.

50

Манускрипт Ашбернхэма I, оборот л. 20

Если у тебя есть двор, который ты можешь покрыть по своему усмотрению полотняным навесом, то такое освещение будет хорошим; или же, когда ты собираешься кого-либо портретировать, то рисуй его в дурную погоду, к вечеру, поставив портретируемого спиною у одной из стен этого двора. Обрати внимание на улицах, под вечер, на лица мужчин и женщин, [или] в дурную погоду, какая прелесть и нежность видны на них. Итак, живописец, ты должен иметь приспособленный двор, со стенами, окрашенными в черный цвет, с несколько выступающей крышей над этими стенами. Этот двор должен быть шириною в десять локтей, длиною в двадцать и высотою в десять. И если ты [не] закроешь его навесом, то рисуй портретное произведение под вечер или когда облачно или туманно. Это—совершенный воздух [т. е. освещение].

51

Трактат о живописи, 95

Об освещении, при котором следует срисовывать телесный цвет лица или наготы.

Такое помещение должно быть открытым для воздуха, со стенами телесного цвета; портреты следует делать летом, когда облака закрывают солнце, а если оно действительно [светит], то сделай южную стену такой высоты, чтобы лучи солнца не достигали северной стены и отраженные его лучи не портили бы теней.

52

Атлантический кодекс, оборот л. 111

То лицо, которое на картине смотрит прямо на художника, его делающего, всегда смотрит на всех тех, которые его видят. И та фигура, которая написана так, что она видима сверху вниз, всегда будет казаться видимой сверху вниз, даже если глаз, ее видящий, будет ниже этой картины.

53

Трактат о живописи, 708

Черные одежды делают [обнаженные места у] людей более рельефными на вид, чем белые одежды, и это происходит согласно третьему положению девятой книги[8], которое гласит:

«поверхность всякого непрозрачного тела причастна цвету противолежащего ему предмета». Отсюда следует, что части лица, которые видят черные предметы и видимы ими, окажутся причастными этому черному, и поэтому тени будут темными и резко отличающимися от освещенных частей этого лица.

Но белые одежды сделают тени лица причастными их белизне, и поэтому части лица тебе покажутся мало рельефными из-за того, что их светлые и темные места составят лишь небольшую разницу между собою. Отсюда следует, что в таком случае тень на лице не будет подлинной тенью тела.

54

Манускрипт Ашбернхэма I, л. 30

Что касается удобства этих членов тела, то ты должен принять во внимание: когда ты хочешь изобразить [человека], который вследствие какого-либо случайного повода должен повернуться назад или в сторону, не заставляй его передвигать ступни и все члены тела в ту сторону, куда повернута голова; наоборот, ты заставишь его совершать [это движение], распределяя этот поворот на четыре сустава, т. е. на суставы ступни, колена, бедра и шеи. И если он опирается на правую ногу, делай колено левой согнутым внутрь и ступню несколько приподнятой с внешней стороны; левое плечо должно быть несколько ниже правого; затылок должен встречаться с тем же самым местом, куда повернута внешняя сторона щиколотки левой ступни; левое плечо должно находиться над внешней точкой правой ступни по отвесной линии; и всегда применяй фигуры так, чтобы туда, куда повернута голова, не поворачивалась бы и грудь; ведь природа для нашего удобства сделала нам шею, которая с легкостью может двигаться в разные стороны, если глаз хочет повернуться в разные места; и этому же отчасти служат другие суставы. И если ты делаешь сидящего человека, а руки его, как это иногда бывает, располагаются поперек за какой-нибудь работой, то делай так, чтобы грудь поворачивалась над суставом бедра.

ИСТОРИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ

55

Трактат о живописи, 58

Я неизменно наблюдал у всех тех, кто делает своей профессией портретирование лиц с натуры, что делающий с наиболь-

шим сходством оказывается более жалким компановщиком исторических сюжетов, чем любой другой живописец. Это происходит от того, что делающий лучше всего одну вещь убедился, что по природе он больше всего расположен именно к этой вещи, чем к какой-либо иной, и поэтому он [ее] больше любил, а большая любовь сделала его более прилежным; всякая же любовь, обращенная на частность, пренебрегает целым, так как все ее радости объединились в этой единственной вещи, бросая всеобщее для частности. Так как сила такого таланта сведена к небольшому пространству, то у него нет силы расшириться; и этот талант поступает подобно вогнутому зеркалу, которое, улавливая солнечные лучи, либо отразит это же количество лучей на большое пространство, и тогда отразит их с меньшей теплотой, либо оно отразит их все на меньший участок, и тогда такие лучи обладают громадной теплотой, но действующей на небольшом участке. Так поступают и эти живописцы, не любя ни одной другой части живописи, кроме только лица человека; а еще хуже, что они не знают иной части искусства, которую бы они ценили или о которой они имели бы суждение; и так как в их вещах нет движения, ибо и сами они ленивы и неподвижны, то они хулят ту вещь, в которой движений больше, и более быстрых, чем в тех произведениях, какие сделали они сами, говоря, что это похоже на одержимых и мастеров в мавританских танцах.

Правда, нужно соблюдать соразмерность, т. е. движения должны быть вестниками движений души того, кто их производит, иными словами, если нужно изобразить кого-нибудь, кто должен показать боязливую почтительность, то она не должна быть исполнена с такой смелостью и самоуверенностью, чтобы получилось впечатление отчаяния, или как если бы исполнялось приказание... Так, я видел на-днях ангела, который, казалось, намеревался своим благовещением выгнать богоматерь из ее комнаты движениями, выражавшими такое оскорбление, какое можно нанести только презреннейшему врагу; а богоматерь, казалось, хочет в отчаянии выброситься в окно. Пусть это запомнится тебе, чтобы не впадать в такие же ошибки.

В этом я ни перед кем не буду извиняться. Ведь если кто-нибудь будет уверять, что [это] говорю ему [только] потому, что осуждают всякого, кто делает на свой лад, а ему кажется, что он делает хорошо, то ты в этом узнаешь тех, которые работают, никогда не прибегая к совету творений природы, и за-

ботятся только о том, чтобы сделать побольше, и за одно лишнее сольдо заработка в день будут скорее шить башмаки, чем заниматься живописью. Но о них я не буду распространяться в более пространных речах, так как я не допускаю их к искусству, дочери природы. Но, говоря о живописцах и их суждениях, я утверждаю, что тому, кто придает слишком много движения своим фигурам, кажется, что тот, кто придает им столько движения, сколько подобает, делает фигуры сонными; тому же, кто придает им немного движения, кажется, что тот, кто придает должное и подобающее движение, делает их одержимыми. И поэтому живописец должен наблюдать поведение людей, говорящих друг с другом холодно или горячо, понимать содержание разговора и смотреть, соответствуют ли ему их движения[9].

56

Трактат о живописи, 183

Композиции живописных исторических сюжетов должны побуждать зрителей и созерцателей к тому же самому действию, как и то, ради которого этот исторический сюжет был изображен. Например: если этот сюжет представляет ужас, страх и бегство, или же горе, плач и сетования, или наслаждение, радость и смех и тому подобные состояния, то души наблюдающих должны привести члены их тела в такие движения, чтобы казалось, что они сами участвуют в том же самом событии, которое представлено посредством фигур в данном историческом сюжете. Если же они этого не делают, то талант такого художника никчемный.

57

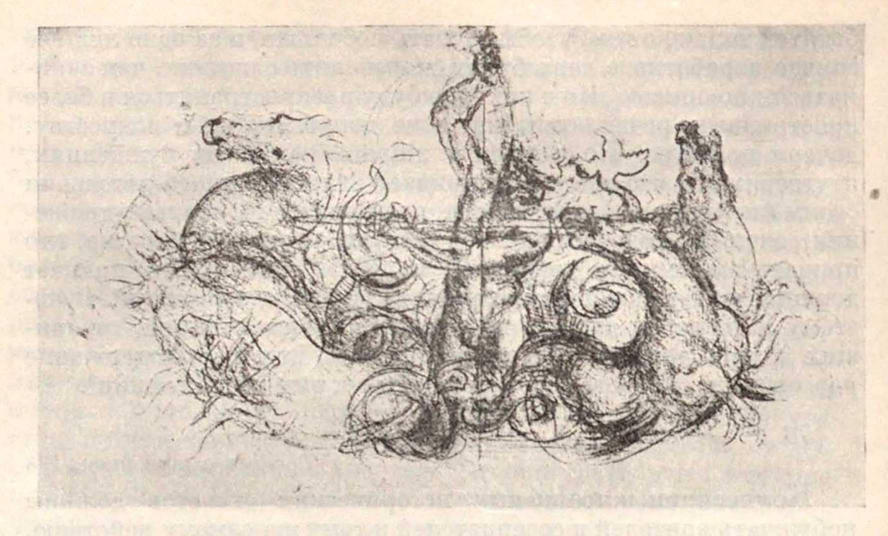
Трактат о живописи, 187

Я говорю также, что в исторических сюжетах следует смешивать по соседству прямые противоположности, чтобы в сопоставлении усилить одно другим, и тем больше, чем они будут ближе, т. е. безобразный по соседству с прекрасным, большой с малым, старый с молодым, сильный со слабым, и так следует разнообразить, насколько это только возможно и как можно ближе [одно от другого].

58

Манускрипт Ашбернхэма I, оборот л. 8

Набросок исторического сюжета должен быть быстр, а расчленение не должно быть слишком законченным. Довольствуясь



Леонардо да Винчи. Кони Нептуна. Рисунок.

лишь положением этих членов тела, ты сможешь впоследствии закончить их на досуге, если это тебе захочется.

59

Атлантический кодекс, оборот л. 199

Я говорю, что прежде всего нужно выучить члены тела и их работу и, покончив с этими сведениями, нужно проследить жесты в зависимости от тех состояний, которые случаются с человеком, и, в-третьих, компановать исторические сюжеты, обучение которым должно происходить на природных жестах, производимых в зависимости от [данного] случая посредством соответствующих состояний; и [следует] наблюдать их на улицах, площадях и полях и отмечать их краткими записями очертаний, т. е. так, что для головы делается О, для руки — прямая и согнутая линия, и так же делается для ног и туловища; и потом, вернувшись домой, следует делать такие воспоминания в совершенной форме.

Говорит противник, что для того, чтобы стать практиком и делать много произведений, лучше первое время обучения

отвести срисовыванию различных композиций, сделанных на бумаге или на стенах разными мастерами, и что на них приобретаются быстрая практика и хороший навык. Ему следует ответ, что такой навык был бы хорош, если бы он приобретался на произведениях хорошей композиции и сделанных прилежными мастерами, но так как такие мастера столь редки, что мало их найдется, то надежнее итти к природным вещам, чем к тем, которые подражают этому природному [образцу] с большим ухудшением, и приобретать жалкие навыки, ибо тот, кто может итти к источнику, не должен итти к кувшину.

60

Трактат о живописи, 189

О ты, компановщик исторических сюжетов, не расчленяй резко ограниченными очертаниями отдельных членений данного сюжета, иначе с тобою случится то, что обыкновенно случается со многими и различными живописцами, которые хотят, чтобы каждый малейший след угля был действителен. Они своим искусством могут отлично приобретать богатства, но не хвалу, ибо часто существо изображено с движениями, не соответствующими душевному движению; сделав прекрасное, приятное и вполне законченное расчленение, ему покажется обидным передвигать эти члены вверх, или вниз, или больше вперед, чем назад. Такие живописцы не заслуживают никакой похвалы в своей науке.

Или ты никогда не видал поэтов, компанующих свои стихи? Им не скучно выводить красивые буквы, они не ленятся подчищать некоторые из этих стихов, чтобы заменить их лучшими. Поэтому, живописец, грубо компануй члены тела своих фигур и прежде обращай внимание на движения, соответствующие душевным состояниям живых существ, составляющих данный сюжет, чем на красоту и доброкачественность их частей. Ведь ты должен понимать, что если такая невырисованная композиция тебе удается и будет соответствовать своему замыслу, то тем более она будет удовлетворять тебя, когда будет потом украшена законченностью, соответствующей всем ее частям. Я не раз видел на облаках и стенах пятна, которые побуждали меня к прекрасным изобретениям различных вещей. И хотя эти пятна были вовсе лишены совершенства в любой части, все же они были не лишены совершенства в движениях и других действиях.

61

Трактат о живописи, 96

Живописец всегда должен учитывать при росписи историческими сюжетами стены высоту того места, где он хочет разместить свои фигуры, и по отношению к тому, что он срисовывает с натуры для этой цели, глаз его должен быть настолько ниже срисовываемой им вещи, насколько эта вещь в произведении будет выше глаза зрителя; в противном случае произведение будет достойно порицания.

ПЕЙЗАЖ

62

Манускрипт G, оборот л. 11

Правильный практический способ при изображении открытой местности, или, лучше сказать, пейзажа с его растениями,— это выбрать так, чтобы на небе солнце было загорожено, дабы эта открытая местность получила всестороннее освещение. а не одностороннее от солнца, которое делает тени отрезанными и сильно отличающимися от светов.

63

Манускрипт G, оборот л. 19

Пейзажи следует срисовывать так, чтобы деревья были наполовину освещены и наполовину затенены, но лучше делать их, когда солнце закрыто облаками, потому что тогда деревья освещаются всесторонним светом неба и всесторонней тенью земли, и они тем темнее в своих частях, чем данная часть ближе к середине дерева или к земле.

64

Трактат о живописи, 857

Деревья первого плана дают глазу свои подлинные фигуры, [здесь] отчетливо обнаруживается свет, блеск, тени и прозрачность каждого положения листьев, растущих на крайних веточках деревьев. На втором расстоянии между горизонтом и глазом масса листьев представится глазу в виде точек на вышесказанных веточках; на третьем расстоянии вышесказанные массы веточек ему представятся в виде точек, рассеянных по всей массе более крупных разветвлений; на четвертом расстоянии вышеуказанные крупные разветвления становятся настолько уменьшенными, что остаются лишь в виде фигуры из неясных

точек по всему дереву; затем следует горизонт, который составляет пятое и последнее расстояние, на котором все дерево настолько уменьшается, что остается лишь в форме точки. Итак, я разделил расстояние между глазом и подлинным горизонтом, кончающимся ровной местностью, на пять равных частей[10].

65

Манускрипт G, л. 22

Если солнце стоит на востоке, то деревья, видимые по направлению к востоку, будут обладать таким освещением, которое окружает их вокруг их теней, за исключением мест около земли и если дерево не было подстрижено в прошлом году. Южные и северные деревья будут наполовину затенены и наполовину освещены, и затенены и освещены больше или меньше в зависимости от того, будут ли они больше или меньше к востоку или к западу.

Высокое или низкое местоположение глаза изменяет тени и света на деревьях, так как глаз с высокого места видит деревья с немногими тенями, а с низкого места—с очень многими тенями.

Настолько же различна зелень деревьев, насколько различны их виды.

66

Трактат о живописи, 479

Прекрасное зрелище создает солнце, когда оно на закате. Оно освещает все высокие здания городов и замков, а также высокие деревья в открытом поле и окрашивает их в свой цвет; все же остальное, вниз от них, остается малорельефным, так как, освещенное лишь воздухом, оно мало отличается в своих тенях от своих светов и поэтому не слишком отделяется; те же предметы, которые среди этого наиболее возвышаются, задеваются солнечными лучами и, как сказано, окрашиваются в их цвет. Поэтому ты должен взять ту краску, которой ты делаешь солнце, и примешивать ее к каждой светлой краске, которой ты освещаешь эти тела.

67

Трактат о живописи, 936

Горизонты находятся в различных расстояниях от глаза потому, что то место называется горизонтом, где светлота воздуха

граничит с границею земли, и горизонт находится в стольких местах, видимых одной и той же отвесной линией, проходящей через центр мира, сколько существует высот глаза, видящего горизонт. Ведь глаз, помещенный, у верхней пленки моря, видит этот горизонт вблизи полумили или около того, а если человек поднимается с глазом на свою полную высоту, то горизонт виден удаленным от него на семь миль, и так с каждой степенью высоты он [глаз] открывает [перед собою] более удаленный от себя горизонт, и поэтому случается так, что находящиеся на высоких вершинах гор, близких к морю, видят круг горизонта очень удаленным от себя, но находящиеся среди земли [т. е. далеко от моря] не имеют горизонта на равном расстоянии [от себя], так как поверхность земли неравномерно удалена от центра мира и, следовательно, не обладает совершенной сферичностью, как верхняя пленка воды; это и есть причина такого многообразия расстояний между глазом и горизонтом.

Горизонт водной сферы никогда не будет выше подошв ступней того, кто его видит, если тот соприкасается этими подошвами с местом соприкосновения границы моря с границею не покрытой водою земли.

Горизонт неба иногда очень близок, и в особенности для того, кто находится сбоку от горных высот: тот видит зарождение его на границе этих высот. А повернувшись назад к горизонту моря, он его увидит очень удаленным.

Очень удален горизонт, видимый с побережья Египетского моря; рассматриваемый против течения Нила, по направлению к Эфиопии с ее прибрежными равнинами, горизонт виден смутным, даже нераспознаваемым, так как здесь—три тысячи миль равнины, которая все время повышается вместе с высотою реки, и такая толща воздуха располагается между глазом и эфиопским горизонтом, что каждый предмет делается белым, и поэтому такой горизонт теряет свою распознаваемость. И такие горизонты кажутся очень красивыми в картине. Правда, следует сделать по бокам несколько гор со степенями уменьшенных цветов, как этого требует порядок уменьшения цветов на больших расстояниях[11].

68

Трактат о живописи, 927

Та краснота, в которую окрашиваются облака в большей или меньшей степени, возникает тогда, когда солнце находится

на горизонте вечером или утром, и так как то тело, которое обладает некоторой прозрачностью, до некоторой степени пронизано солнечными лучами, когда солнце показывает себя вечером или утром. И так как те части облаков, которые находятся ближе к краям их клубов, более тонки по своей плотности, чем к середине этих клубов, то солнечные лучи пронизывают их более сияющей краснотою, чем те плотные части, которые остаются темными, будучи непроницаемыми для таких солнечных лучей; и всегда облака тоньше в местах соприкосновения своих клубов, чем в середине, как это доказано здесь выше. И поэтому краснота облаков имеет различные качества красного.

Я говорю, что глаз, находящийся между клубами облаков и солнечным телом, увидит середины этих клубов больше сияющими, чем в какой-либо другой части. Но если глаз находится сбоку таким образом, что линии, идущие от клубов к глазу и от солнца к тому же самому глазу, образуют угол меньше прямого, тогда наибольшее освещение таких клубов облаков будет по краям этих клубов.

То, что здесь говорится о красноте облаков, разумеется [применительно к тому случаю], когда солнце находится позади облаков. Если же солнце находится перед этими облаками, тогда клубы их будут более сияющими, чем промежутки между ними, т. е. в середине между клубами и впадинами, но не по сторонам, которые видят темноту неба и земли[12].

69

Трактат о живописи, 470

Дым более прозрачен к краям своих клубов, чем к их середине.

Дым движется в тем более косом направлении, чем сильнее ветер, его движитель. Дым бывает стольких различных цветов, насколько различны предметы, его порождающие.

Дым не образует очерченных теней, и его собственные границы тем менее отчетливы, чем они дальше от своей причины; предметы, стоящие за ним, тем менее ясны, чем плотнее клубы дыма, и они [клубы] тем более, чем они ближе к началу и синее к концу. Огонь будет казаться тем более темным, чем большее количество дыма располагается между глазом и этим огнем. Где дым более далек, там предметы меньше им заслоняются.

Пейзаж с дымом делай вроде густого тумана, в котором видны дымы в различных местах со своим пламенем, освещающим

у их начала наиболее густые клубы этого дыма. И чем выше горы, тем они яснее своих подножий, как это видно и при тумане.

70

Трактат о живописи, 469

Пыль, которая поднимается от бега какого-либо животного, тем светлее, чем выше она поднимается, и также тем темнее, чем она меньше поднимается,—если она находится между солнцем и глазом.

71

Манускрипт Е, оборот л. 3

У зданий, видимых на большом расстоянии вечером или утром в тумане или плотном воздухе, обнаруживается только светлота их освещенных солнцем частей, обращенных к горизонту; те же части названных зданий, которые невидимы для солнца, остаются почти цвета средней темноты тумана.

72

Трактат о живописи, 505

Тени мостов никогда не будут видны на воде, если вода до этого не потеряет способности отражать по причине своего волнения. Это доказывается тем, что ясная вода обладает блестящей и гладкой поверхностью и отражает мост во всех местах, расположенных под равными углами между глазом и мостом, и отражает воздух под мостом, где должна была бы быть тень этого моста. Этого не может сделать волнующаяся вода, так как она не отражает, а очень хорошо воспринимает тень, как и пыльная улица.

73

Трактат о живописи, 237

Волнующееся море не имеет всеобщего цвета, но кто смотрит на него с земли, тот видит его темного цвета, и тем более темным, чем оно ближе к горизонту. Отсюда же он видит некоторую светлоту, или блики, которые медленно движутся, подобно белым овцам в стаде. Тот же, кто смотрит на море, находясь в открытом море, тот видит его синим. Это происходит оттого, что с земли море кажется темным, так как видишь на нем волны, которые отражают темноту земли; в открытом же море они кажутся синими, так как ты видишь в волнах синий воздух, отраженный этими волнами.

ОПИСАНИЯ

74

Манускрипт Ашбернхэма I, л. 31 и оборот л. 31

Сделай прежде всего дым артиллерийских орудий, смешанный в воздухе с пылью, поднятой движением лошадей сражающихся. Эту смесь ты должен делать так: пыль, будучи вещью землистой и тяжелой, хоть и поднимается легко вследствие своей тонкости и мешается с воздухом, тем не менее охотно возвращается вниз; особенно высоко поднимается более легкая часть, так что она будет менее видна и будет казаться почти того же цвета, что и воздух. Дым, смешивающийся с пыльным воздухом, поднимаясь на определенную высоту, будет казаться темным облаком, и наверху дым будет виден более отчетливо, чем пыль. Дым примет несколько голубоватый оттенок, а пыль будет склоняться к собственному цвету. С той стороны, откуда падает свет, эта смесь воздуха, дыма и пыли будет казаться гораздо более светлой, чем с противоположной стороны. И чем глубже будут сражающиеся в этой мути, тем менее будет их видно, и тем меньше будет разница между их светами и тенями. Сделай красноватыми лица, облик и вооружение аркебузьеров вместе с их окружением, и чем больше эта краснота удаляется от своей причины, тем больше она теряется. Фигуры же, находящиеся между тобою и светом, ежели они далеки, будут казаться темными на светлом фоне, и ноги их тем меньше будут видны, чем ближе они к земле, так как пыль здесь толще и плотнее. И если ты делаешь лошадей, скачущих вне толпы, то сделай облачка пыли настолько отстоящими одно от другого, какими могут быть промежутки между скачками лошадей. И то облачко, которое дальше от этой лошади, должно быть менее видным, но более высоким, рассеянным и редким, а наиболее близкое должно быть самым отчетливым, самым меньшим и самым плотным. Воздух должен быть полон стрел в различных положениях— какая поднимается, какая опускается, иная должна итти по горизонтальной линии; пули ружейников должны сопровождаться некоторым количеством дыма по следам их полета. У передних фигур сделай запыленными волосы и брови и другие места, способные удерживать пыль. Сделай победителей бегущими, с волосами и другим легкими предметами, развевающимися по ветру, с опущенными бровями. И он выбрасывает вперед противоположные члены тела, т. е. если он выставляет вперед правую

ногу, то и левая рука у него уходит вперед. И если ты делаешь кого-нибудь упавшим, то сделай след ранения на пыли, ставшей кровавой грязью; и вокруг, на сравнительно сырой земле, покажи следы ног людей и лошадей, здесь проходивших; пусть какая-нибудь лошадь тащит своего мертвого господина, и позади нее остаются в пыли и крови следы волочащегося тела. Делай победителей и побежденных бледными, с бровями, поднятыми в местах их схождения, и кожу над ними—испещренной горестными складками; на носу должно быть несколько морщин, которые дугою идут от ноздрей и кончаются в начале глаза, ноздри приподняты—причина этих складок; искривленные дугообразно губы открывают верхние зубы; зубы раскрыты, как при крике со стенаниями; одна из рук пусть защищает преисполненные страхом глаза, поворачивая ладонь к врагу, другая опирается в землю, чтобы поддержать приподнятое туловище. Других сделай ты кричащими, с разинутым ртом, и бегущими. Сделай многочисленные виды оружия между ногами сражающихся, например, разбитые щиты, копья, разбитые мечи и другие подобные предметы. Сделай мертвецов, одних наполовину прикрытых пылью, других целиком; пыль, которая, перемешиваясь с пролитой кровью, превращается в красную грязь, и кровь своего цвета, извилисто бегущую по пыли от тела; других—умирающими, со скрежетом зубов, закатывающими глаза, сжимающими кулаки на груди, с искривленными ногами. Можно было бы показать кого-нибудь обезоруженного и поверженного врагом, поворачивающегося к этому врагу, чтобы укусами и царапанием совершить суровую и жестокую месть. Ты можешь показать лошадь, легко бегущую с растрепанной по ветру гривой между врагами, причиняя ногами большой урон. Ты покажешь изувеченного, упавшего на землю, прикрывающегося своим щитом, и врага, нагнувшегося, силящегося его убить. Можно показать много людей, грудой упавших на мертвую лошадь. Ты увидишь, как некоторые победители оставляют сражение и выходят из толпы, прочищая обеими руками глаза и щеки, покрытые грязью, образовавшейся от слез из глаз по причине пыли. Ты покажешь, как стоят вспомогательные отряды, полные надежд и опасений, с напряженными бровями, загораживая их от света руками, и как они смотрят в густую и мутную мглу, чтобы не пропустить команды начальника; и также начальника, с поднятым жезлом скачущего к вспомогательным отрядам, чтобы показать им то место, где они необхо-

димы. И также реку, и как в ней бегут лошади, наполняя воду вокруг взбаламученными и пенистыми волнами, и как мутная вода разбрызгивается по воздуху между ногами и телами лошадей. И не следует делать ни одного ровного места, разве только следы ног, наполненные кровью[13].

75

Трактат о живописи, 146

То, что целиком лишено света, является полным мраком. Так как ночь находится в подобных же условиях, а ты хочешь изобразить некоторый сюжет ночью, то сделай там большой огонь так, чтобы все, что ближе к этому огню, больше окрасилось его цветом, ибо все, что ближе к объекту, больше причастно его природе. Если ты делаешь огонь красноватого оттенка, то делай все освещаемые им вещи также красноватыми, а те, что дальше отстоят от этого огня, те пусть будут более окрашены черным цветом ночи. Фигуры, находящиеся перед огнем, кажутся темными на светлом фоне этого огня, так как те части их, которые ты видишь, окрашены мраком ночи, а не светлотою огня. Те же фигуры, которые находятся по сторонам, должны быть наполовину темными и наполовину красноватыми, а те, которые можно разглядеть за краями пламени, будут целиком освещены красноватым светом на черном фоне. Что же касается движений, то пусть ближайшие к огню защищаются руками и плащами от излишнего жара, повернувшись лицом в противоположную сторону, как если бы они собирались убежать. Более далеких сделай большею частью предохраняющими руками глаза, ослепленные излишним блеском.

76

Трактат о живописи, 147

Если ты хочешь изобразить как следует бурю, то наблюдай и запоминай как следует ее действия, когда ветер, дующий над поверхностью моря и земли, поднимает и несет с собою то, что некрепко связано со всеобщей массой. И чтобы как следует изобразить эту бурю, сделай, во-первых, облака, чтобы они, разодранные и разбитые, растягивались по бегу ветра в сопровождении песчаной пыли, поднятой с морских берегов; сучья и листья, поднятые могучим неистовством ветра,—чтобы они были разбросаны по воздуху, и вместе с ними много других легких предметов; деревья и травы, пригнутые к земле,—чтобы они как

бы обнаруживали желание следовать за бегом ветра, с сучьями, вывернутыми из естественного положения, и с перепутанными и перевернутыми листьями. Сделай и людей, там находящихся, отчасти упавшими и захлестнутыми одеждами и из-за пыли почти неузнаваемыми; те же, которые остаются стоять, должны быть позади какого-нибудь дерева, обняв его, чтобы ветер их не увлек; других изобразишь ты с руками у глаз из-за пыли, пригнувшимися к земле, а волосы и одежды—развевающимися по ветру. Море, мутное и бурное, должно быть полно крутящейся пены между вздымающимися валами, и ветер должен поднимать на разимый им воздух более тонкую пену, как густой и обволакивающий туман; корабли, застигнутые бурей,—одни из них ты сделаешь с разодранным парусом и обрывки его развевающимися по воздуху вместе с каким-нибудь оборванным канатом; некоторые мачты сломанными, упавшими вместе с заваленным и разрушенным кораблем среди бурных волн; людей—с криком обнимающих остатки корабля. Сделай облака, гонимые порывистым ветром, прибитые к вершинам гор и их окутывающие и отражающиеся наподобие волн, ударяющихся о скалы, воздух, устрашающий густым мраком, порожденным в нем пылью, туманом и густыми облаками.

ПРИМЕЧАНИЯ

Леонардо да Винчи родился в 1452 г. близ Флоренции. В 1465 г. поступил учеником к знаменитому флорентинскому живописцу и скульптору Андреа Вероккио и провел у него около 10 лет. За это время он воспринял и по-своему переработал то стремление к научным изысканиям, которое было столь характерно для всех флорентинских мастеров середины XV века. От них он научился любить и ценить античность, от них же получил, по всей вероятности, первые уроки анатомии и во всяком случае призыв учиться у природы и исследовать ее для наилучшего преуспевания в искусстве. В 1472 г. Леонардо становится самостоятельным мастером, и имя его заносится в список цеха живописцев. Но уже вскоре после этого Леонардо переезжает в Милан на службу к герцогу Лодовико Сфорца, прозванному Моро, рекомендуя себя главным образом как военный инженер, архитектор и скульптор (он брался исполнить колоссальную конную статую Франческо Сфорца, отца Лодовико) и лишь в последнюю очередь как живописец. Пребывание при миланском дворе (до 1499 г.) было, повидимому, самым счастливым периодом в жизни Леонардо. За это время он исполнил несколько

произведений (среди них «Мадонну среди скал» и «Тайную вечерю»), сделал гипсовую модель конного памятника, принимал участие в разработке ряда архитектурных проектов, занимался ирригационными работами и сооружениями военного характера, а также есть сведения, что он тогда же закончил свой знаменитый «Трактат о живописи», может быть, лишь часть его. Незадолго до занятия в 1499 г. Милана французами Леонардо перебрался в Венецию, в 1502 г. поступил на службу к Чезаре Борджиа в качестве инженера, в 1503 г. вернулся во Флоренцию, где оставался до 1506 г. Тут он исполнил картон для «Св. Анны», портрет монны Лизы Джокондо и картон, ныне утерянный, «Битвы при Ангиари», в котором он суммировал свои обширные познания в анатомии человека и лошади и воплотил свои настойчивые изыскания в области передачи экспрессии, композиции и тщательной отделки всех деталей. Этот картон произвел громадное впечатление на современников; его приезжали смотреть даже из Рима, находя в нем наиболее полное выражение исканий всего предшествующего периода. В 1506 г. Леонардо снова переезжает в Милан, в 1509 г. поступает на службу к французскому королю и в 1516 г. окончательно перебирается во Францию, где умирает в замке Клу, близ Амбуаза, в 1519 г.

Литературное наследство Леонардо—огромно, и по широте интересовавших художника тем и по количеству дошедших до нас манускриптов (а дошло далеко не все). Оно занимает совершенно особое место, и оценить его правильно можно будет только после кропотливой исследовательской работы. Дело в том, что ни одного законченного литературного труда не сохранилось, и есть все основания полагать, что такового никогда и не существовало. Леонардо заносил свои мысли, выписки из прочитанных книг, рисунки для технических сооружений или анатомических изысканий в записные книжечки, постоянно при нем находившиеся, и нередко возвращался снова к тому же самому предмету, не считая для себя ни в какой мере обязательным то, что было записано раньше. Отсюда так много повторений в его записях. Большинство записных книжек Леонардо дошло до нас не в первоначальном виде, а датировка отдельных листков настолько затруднительна, что восстановить хронологию записей Леонардо невозможно. Поэтому невозможно проследить эволюцию его взглядов, и все исследователи принуждены судить о них так, как если бы они были написаны в одно и то же время. Это—во-первых. Во-вторых, для того, чтобы разобраться в записях Леонардо, приходится систематизировать и рубрицировать их по каким-либо признакам. Даже знаменитый «Трактат о живописи» представляет собою не собственноручный труд Леонардо, а выписку из его разрозненных заметок, сделанную, повидимому, его ближайшими учениками. Произвольность этого приема очевидна. Но он неизбежен, так как в противном случае приходилось бы ограничиваться факсимильными репродукция-

ми страниц различных «кодексов», где в непосредственном соседстве уживаются анатомические рисунки со скупым сопроводительным текстом, технические наброски, зарисовки пейзажей с выписками из прочитанных книг; записанные справа налево и наспех, они подчас с большим трудом поддаются расшифровке. Те попытки систематизации, которые предпринимал сам Леонардо, в конце концов сводились к такому же бессистемному переписыванию накопившихся черновых набросков, так что здесь разница только в степени, а отнюдь не принципиальная. Но именно в этой неотделанности и незаконченности чувствуются та непосредственность и тот сжатый почти что в афоризм сгусток продуманного, почерпнутого из книг или от друзей или вновь открытого материала, который укрепил за ним славу не только великого живописца, но и великого ученого, в частности и в первую очередь—теоретика живописи. В этой области особые заслуги Леонардо, как одного из величайших творцов живописи Возрождения, несомненны. Нет такого раздела, который не был бы им затронут, независимо от того, намечались ли они проблематикой его предшественников или нет. Совершенно самостоятельно его учение о воздушной перспективе, тогда как линейная перспектива была уже до него разработана практически и теоретически его старшими флорентинскими земляками—главным образом Брунеллеско и Альберти, и последний же вполне отчетливо наметил перспективу цветов. Затем Леонардо детально разработал общее учение о светотени и о рефлексах, так как требование рельефности он предъявляет в первую очередь к живописи, а приложение им этого учения к собственным картинам показало современникам, какие возможности в нем скрыты. Дальше—его детально разработанное учение о пейзаже. Как известно, пейзаж в итальянской живописи не получил равноправия наряду с портретом и «историей» (как называли тогда многофигурную композицию),—последняя со времени Ченнино Ченнини до Леонардо и еще много позже продолжала считаться наивысшим достижением живописца. Леонардо сам оставил только эскизы и наброски чисто пейзажного характера, но теоретически пейзаж у него разработан так, что приобретает вполне самодовлеющее значение, выходя далеко за пределы скромной роли фона в исторической композиции. Своеобразие леонардовского метода заключается в том, что его слово всегда предполагает рисунок, а рисунок служит непосредственным пояснением текста, хотя, если они не связаны так однозначно, как пояснение к техническому чертежу, каждый из них имеет самостоятельную ценность. Соответственно с этим он требовал для каждой «истории» предварительного литературного «описания», в котором предварительно продумывались и разбирались все детали будущего живописного воплощения. Примеры таких «описаний» битвы (подготовка картона для «Битвы при Ангиари»), ночи и бури нами даны.

Сохранившиеся рукописи Леонардо (повторяю: по большей части не в первоначальном виде) находятся главным образом во Франции, в Италии и в Англии. Французский институт (Париж) владеет рукописями, которые позднейшие исследователи обозначили литерами A, B, C, D, E, F, G, H, J, K, L и M, а также тремя группами разрозненных листков, принадлежавших ранее лорду Ашбернхэму (Ashburnham). Главные сокровища Италии хранятся в Милане: Амброзианская библиотека владеет грандиозным «Атлантическим кодексом», составленным из листков очень многих рукописей Леонардо. В Туринской королевской библиотеке уже в XX веке собрался так называемый «Трактат о полете птиц», отдельные листки хранятся также в Венеции (Академия) и Флоренции (Уффици). В Англии Британский музей (Лондон) владеет рукописью, принадлежавшей ранее графу Арунделю (Arundel), в Виндзорской библиотеке хранятся студии Леонардо по анатомии человека и лошади, в Саут-Кенсингтонском музее (Лондон, библиотека Д. Форстера) хранятся три тома записных книжек Леонардо, в библиотеке лорда Лэстера (Leicester)—еще один том, трактующий главным образом о гидравлике. Помимо этих подлинных рукописей Леонардо, большое значение имеют ранние компиляции из его трудов, заменяющие утерянные для нас подлинники. Основная из таких компиляций—«Трактат о живописи», появившийся в 1934 г. в русском переводе. Во всех рукописях пронумерованы листы, а не страницы, поэтому оборотную сторону листа обозначают особо. Если на одной странице «кодекса» наклеено несколько листочков, то каждый из них обозначается дополнительно (*a*, *в*, *c* и т. д.). В «Трактате о живописи» обозначаются номера отдельных главок итальянского оригинала.

* * *

1. Изложенная в этом отрывке концепция истории живописи весьма характерна для Возрождения: она примерно так же сформулирована до Леонардо у Гиберти, а после Леонардо—у Вазари. С именами двух упомянутых живописцев, *Джотто* (ок. 1266—1337) и *Мазаччо* (1401—ок. 1428), и современная история искусств связывает поворотные моменты в итальянской живописи. Под «римлянами» Леонардо разумеет работавших в Риме представителей иконописного живописного стиля.

2. Учение о свете и тени математически было разработано у Леонардо весьма детально. Собственноручные его записи сосредоточены главным образом в так называемом манускрипте «C» Французского института. Богатая сводка дана в книге IV «Трактата о живописи».

3. В этой записи даны математические формулировки изысканий Леонардо в области перспективы. Для понимания текста необходимо иметь в виду, что он считает предметы то от глаза (первый, второй, третий), то к глазу, так что при этом счете третий становится первым и наоборот. Характерно его «кулисное» построение пропорций: между предметами должно быть расстояние не меньше 20 локтей. Суть его вывода в том,

что если расстояния идут в арифметической прогрессии (1 : 2 : 3), то предметы уменьшаются в гармонической ($^1/_2 : ^1/_3 : ^1/_4$).

4. Перспектива цветов была уже намечена у Альберти и разработана практически рядом живописцев, но такой детальной теоретической формулировки, как у Леонардо, не получила ни у кого. Характерно опять «кулисное» построение пейзажа, но для цветов расстояния должны быть увеличенными, не меньше 100 локтей. Перспектива цветов строится у Леонардо параллельно линейной перспективе: уменьшению линейных размеров соответствует «уменьшение» (мы сказали бы—ослабление) цветов.

5. Анатомические изыскания Леонардо имели за собой длительную традицию среди флорентинских художников, скульпторов и живописцев. Но у Леонардо эти исследования приобрели значение, выходящее далеко за пределы искусства.

6. Учение о пропорциях также имело длительную традицию, идущую еще от древних (Витрувий). Выше были приведены уже некоторые расчеты Ченнино Ченнини и Альберти. Выводы Леонардо несколько уклоняются от них, он вырабатывает свой тип пропорции, равно как свой тип вырабатывает и позднейший маньеризм (см. ниже).

7. В этом номере—одно из очень немногих упоминаний у Леонардо античного искусства, если не считать архитектуры.

8. Ссылка Леонардо на «третье положение девятой книги» не означает, что подобный труд существовал, по крайней мере нам он неизвестен. Наиболее вероятно, что такие упоминания свидетельствуют об обширных и, может быть, детально продуманных, но не осуществленных замыслах Леонардо.

9. В оценке «исторической композиции» или просто «истории», как высшего достижения живописца, Леонардо не уклоняется от традиции, вполне ясно сформулированной у Альберти и намеченной уже у Ченнино Ченнини. С этим же связано и его требование универсальности, которая может проявиться только в многофигурной композиции («истории»).

10. Здесь опять мы встречаемся с «кулисным» построением пейзажа, но на этот раз берутся еще большие расстояния: все пространство от горизонта до глаза делится на 5 равных частей. О значении пейзажа у Леонардо см. выше.

11. Учение о горизонте, живописное и фантастически-математическое, сосредоточено в восьмой (и последней) книге «Трактата о живописи». Различные стороны этого учения затронуты и в приведенной записи. Для понимания ее существенно знать, что под «центром мира» Леонардо разумеет центр земли. В конце упоминается горизонт в дельте Нила; сведения могли быть заимствованы Леонардо из книг или из рассказов путешественников, так как сам он никогда в Египте не был (всю гипотезу о путешествии Леонардо на Восток никак нельзя считать обоснованной).

12. Учению об облаках посвящена седьмая книга «Трактата о живописи».

13. Описания были у Леонардо обязательным подготовительным этапом на пути к созданию исторической картины. Запись этого номера относится к периоду работы над картоном «Битвы при Ангиари» (картон утерян, а начатая работа над самой фреской потерпела неудачу из-за новшеств, которые Леонардо пытался применить в технике росписи стен; об этом см. у Вазари, «Жизнеописания», русский перевод в издании «Academia», 1933, т. II, стр. 109).

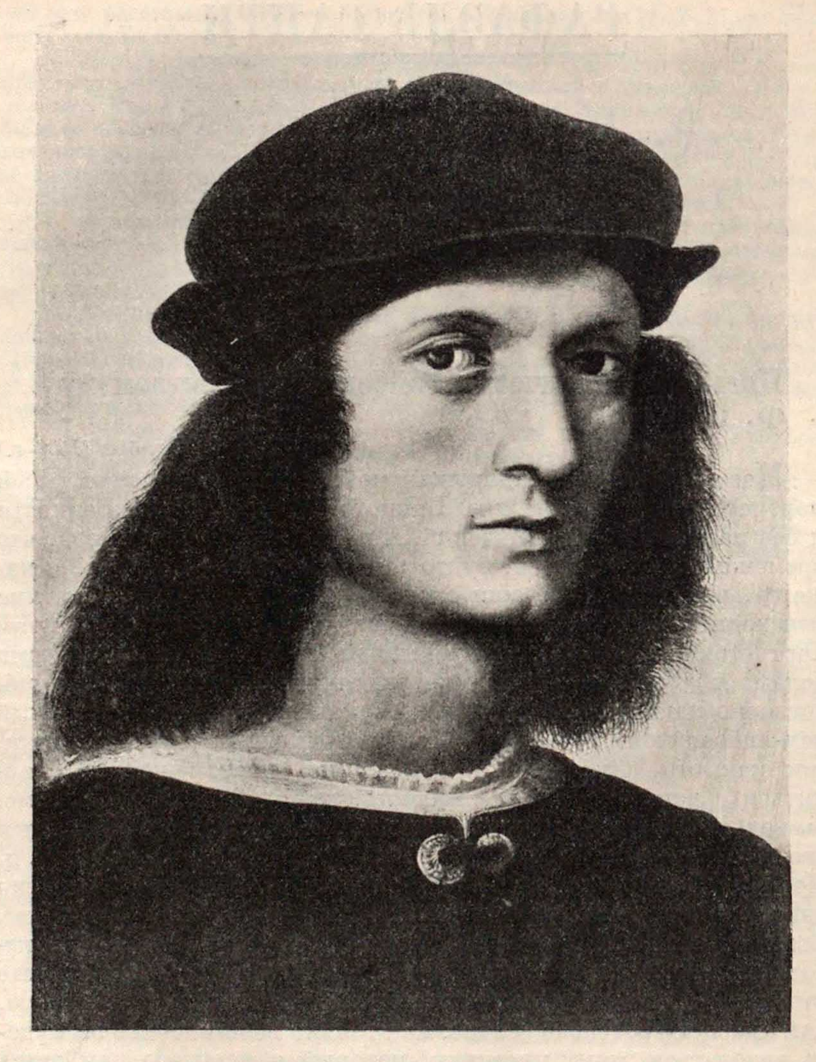
РАФАЭЛЬ САНТИ

(1483—1520)

Письмо к Франческо Райболини, называемому Ф. Франча[1]

Рим, 5 сентября (1508 г.)

Мессер Франческо, дорогой мой, только что получил ваш портрет[2], переданный мне Баццото, в хорошей сохранности и без каких-либо повреждений, и до такой степени живой, что временами мне чудится, будто это вы сами предо мною, и кажется, что я слышу ваши слова. Прошу вас, будьте ко мне снисходительны и простите задержку и промедление с моим портретом; вследствие непрерывной занятости неотложными делами я до сих пор еще не мог закончить его собственноручно, согласно нашему уговору; послать же вам портрет, сделанный кем-либо из моих учеников[3] и подправленный мною—не годится, так как это служило бы признанием невозможности сравниться с вашим. Сделайте милость, войдите в мое положение, вы ведь и сами иной раз испытали, что значит быть лишенным своей свободы и жить в зависимости от господ, которые... и т. д. Посылаю вам пока с тем же [Баццото], который едет обратно дней через шесть, другой рисунок, а именно «Младенца в яслях»[4]. Вы у видите, он совсем в другом роде, чем тот, который вы изволили так хвалить[5], как, впрочем, вы непрестанно делаете также и по поводу других моих вещей, до того, что я чувствую, как краснею, вот даже сейчас, как только вспомню, что вы будете радоваться этому пустячку, который я посылаю вам лишь в знак моей преданности и любви, а не по каким-либо другим соображениям. Если взамен этого я получу ваш рисунок к истории Юдифи[6], я буду хранить его среди наиболее дорогих мне и ценных вещей.



Рафаэль. Портрет Анджело Дони. Деталь.

Монсиньор начальник папской канцелярии[7] ожидает с большим нетерпением свою «Маленькую мадонну», а кардинал Риарио[8]—свою большую, как вы подробно узнаете от Баццото. Я также посмотрю на них с тем же удовольствием и удовлетворением, с какими я всегда рассматриваю и одобряю всех ваших мадонн, и ни у кого другого я не видел более прекрасных, более благочестивых и лучше исполненных.

Ободритесь же пока, вооружитесь вашей обычной мудростью и будьте уверены, что я чувствую все ваши огорчения, как мои собственные[9]. Продолжайте любить меня, как я люблю вас от всего сердца[10].

Письмо к Симоне Чиарла[11]

Рим, 1 июля 1514 г.

...Что касается моего пребывания в Риме, то я никогда не смогу жить в каком-либо другом месте из-за любви к постройке св. Петра, на которой я занимаю место Браманте.

Да и какое место в мире более достойно, чем Рим? Какое начинание благороднее, чем св. Петр? Ибо это первейший храм в мире и величайшее сооружение, какое когда-либо было видено и которое обойдется больше чем в миллион золотом, ибо, было бы вам известно, папа приказал выдать 60 000 дукатов на эту постройку и ни о чем ином и думать не хочет.

Мне он дал в сотрудники одного чрезвычайно сведущего монаха, которому не меньше 80 лет; папа видит, что он недолго еще проживет, и потому его святейшество решилось дать мне его в сотрудники, как человека знаменитого и обладающего большими знаниями, чтобы я от него мог научиться, если он знает какой-либо секрет архитектуры, и благодаря этому я мог бы усовершенствоваться в этом искусстве; его зовут Джокондо. И каждый день папа приказывает призывать нас и беседует с нами несколько времени об этой постройке.

Я прошу вас, благоволите пойти к герцогу и герцогине и расскажите им обо всем этом, так как я знаю, что им будет приятно слышать, как один из их подданных заслуживает себе такой почет, и передайте мое почтение их светлостям, а я неизменно поручаю себя вашему покровительству. Кланяйтесь всем и родственникам от моего имени и особенно Ридольфо, который питает ко мне такую искреннюю и дружескую любовь[12].

Рафаэль. Галатея.

Письмо графу Бальдассаре Кастильоне[13]

Рим, [1515 г.]

Граф! Я сделал рисунки в различных манерах по замыслу вашего сиятельства и удовлетворил всех, если только эти все не льстят мне, но не удовлетворил моего суждения, так как я боюсь, что они не смогут удовлетворить и вашего. Посылаю их вам; пусть ваше сиятельство выберет из них, если хоть один сочтете достойным этого.

Наш господин [папа Лев X], почтив меня, возложил на мои плечи тяжелое бремя, а именно заботу о постройке св. Петра. Я надеюсь не упасть под такой тяжестью, тем более, что модель, которую я для него сделал, понравилась его святейшеству и была одобрена многими просвещенными лицами.

Но я в мыслях возношусь еще выше. Я хотел бы найти прекрасные формы древних зданий, но я не знаю, не будет ли это полетом Икара. Хотя Витрувий и проливает для меня на это большой свет, но не столько, однако, чтобы этого было достаточно.

Что до Галатеи, то я почел бы себя великим мастером, если бы в ней была хотя половина тех великих вещей, о которых ваше сиятельство мне пишет. Но в словах ваших я узнаю любовь, которую вы ко мне питаете. И я скажу вам, что для того, чтобы написать красавицу, мне надо видеть много красавиц; при условии, что ваше сиятельство будет находиться со мною, чтобы сделать выбор наилучшей. Но в виду недостатка как в хороших судьях, так и в красивых женщинах, я пользуюсь некоторой идеей, которая приходит мне на мысль. Имеет ли она в себе какое-либо совершенство [eccelenza] искусства, я не знаю, но очень стараюсь его достигнуть. Ваше сиятельство, располагайте мною...[14]

Письмо папе Льву X[15]

Из Рима

Сколь многие, святейший отец, измеряя на свой малый разум величайшие вещи, сообщаемые о римлянах по поводу их военных подвигов, о городе Риме по поводу его удивительного искусства, богатства, украшений и величия его построек,— считают эти рассказы скорее выдумкой, чем истиной. Но иначе

происходит обычно со мною, да и обстоит иначе. Ибо, усматривая в реликвиях, которые еще можно видеть среди развалин Рима, божественность тех древних умов, я не считаю невероятным убеждение, что многие вещи, кажущиеся нам невыполнимыми, были чрезвычайно легки для них. Так как я ревностно изучал все эти древности и приложил немалое старание к тому, чтобы исследовать их и измерить их весьма тщательно, постоянно читая хороших писателей и сравнивая произведения с их описаниями, я приобрел, полагаю, некоторые сведения об античной архитектуре[16]. Это познание столь замечательной области причиняет мне и величайшее удовольствие и в то же время величайшую боль, когда я созерцаю[17] как бы труп благородного города моей родины, который был некогда столицей мира, а ныне растерзан столь жалким образом. И поскольку почтительное отношение к родителям и родине есть долг каждого, то я считаю себя обязанным напрячь все мои малые силы, чтобы насколько возможно сохранить живым облик, или хотя бы тень того города, который поистине есть общая родина всех христиан и который некогда был так пышен и могуществен, что люди уже начали верить, что в поднебесной он один не подвластен был действию судьбы; и что вопреки обычному течению вещей он был освобожден от смерти и предназначен существовать вечно. Поэтому казалось, будто время, завистливое к славе смертных, не доверяя одним только своим собственным силам, объединилось с судьбою и с неверными и преступными варварами, которые к прожорливой его пиле [времени] и ядовитому укусу судьбы присоединили широкий разгул железа и огня; так случилось, что те знаменитые произведения, которые были бы ныне более чем когда-либо цветущими и прекрасными, были преступным озлоблением и свирепым натиском злонамеренных людей— можно сказать диких зверей—сожжены и разрушены, и хотя не до такой степени, чтобы не осталось [следа общего плана] как бы остова постройки, но, лишенный красы, он, так сказать, лишь скелет без тела.

Но зачем нам жаловаться на готов, вандалов и других коварных врагов всего латинского, если даже те, кто подобно отцам и опекунам должны были бы защищать эти жалкие остатки Рима, сами слишком долгое время всеми силами стремились их разрушить и уничтожить.

Сколь многие папы, святейший отец, имея такое же звание, как и ваше святейшество, но не обладая ни такими познаниями,

ни такой смелостью и величием духа, ни, наконец, тем стремлением ко благу, которые делают вас подобным богу; сколь много таких пап, говорю я, которые позволяли разрушать и уродовать древние храмы, статуи, триумфальные арки и другие сооружения, прославляющие их основателей! Многие ли не допускали подкапывать фундаменты их только для того, чтобы добыть пуццолану, после чего вскоре и самые здания рассыпались в прах? Сколько извести было добыто [пережиганием] из античных статуй и прочих древних украшений! Столько, что я хочу иметь смелость высказать, что весь этот новый Рим, который теперь мы видим, при всей его обширности столь красивый и украшенный дворцами, церквами и прочими зданиями, весь целиком сложен на извести, добытой из античных мраморов[18]. И я не могу вспомнить без глубокого сострадания, сколько прекрасных вещей было разрушено за то время, пока я в Риме, а тому нет еще и двенадцати лет[19], как, например, пирамида[20], находившаяся на виа Алессандрина, арка, бывшая у входа в термы Диоклетиана, и храм Цереры на виа Сакра, часть Форо Транзиторио, которая совсем на-днях была выжжена и разрушена, и из мрамора сделали известку, разрушена большая часть базилики форума...[21] и, кроме того, столько колонн испорчено и перебито пополам, столько архитравов, столько прекрасных фризов разбито в куски, что преступно было в наши дни это поддерживать[22], и поистине можно бы сказать, что Аннибал был еще милостивее других! Итак, святейший отец, одною из первых мыслей вашего святейшества должна быть забота, чтобы то немногое, что уцелело от древней родины славы и от величия Италии, как свидетельство о божественности тех умов, память о которых и до сей поры побуждает души к добродетели, не было окончательно уничтожено и повреждено злоумышленниками и невеждами, ибо умам, запечатлевшим своею кровью столь великую славу для всего мира, для нашей родины и для нас, до сей поры наносилось слишком много оскорблений. Напротив, да будет благоугодно вашему святейшеству, поддерживая живое сравнение с древними, постараться сравняться с ними и превзойти их; подобно тому как вы в действительности и поступаете, сооружая великие здания, поощряя и поддерживая добродетели, пробуждая таланты, вознаграждая все достойные труды, рассеивая священное семя мира среди христианских князей.

И как от несчастья войны происходят разрушение и упадок всех наук и искусств, так из мира и согласия проистекает благополучие народов [в 1-й редакции: и достохвальный досуг, благодаря которым мы можем все наши заботы сосредоточить на науках и искусствах и себя возвысить до пределов совершенства], приводящее их к пределам совершенства. И мы все надеемся достигнуть его в нынешнем столетии благодаря божественной мудрости и авторитету вашего святейшества. И это называется поистине быть добрейшим пастырем и лучшим отцом всего мира.

Но, возвращаясь к тому, что я затронул раньше, сообщаю, что ваше святейшество мне приказало изобразить в рисунке [чертеже] древний Рим, поскольку это удастся, распознать из того, что на сей день здесь можно видеть, со всеми зданиями, сохранившиеся остатки которых допускают возможность с полной достоверностью привести их в первоначальное состояние, в то время как те части, которые совершенно разрушены и от которых ничего не видно, должны быть сделаны в соответствии с теми, которые еще уцелели и видны. Для этого я приложил все возможное для меня старание, дабы оградить мысль вашего святейшества и всех, кто будет рассматривать этот наш труд, от всякого заблуждения, и дать ей полное удовлетворение. И хотя я почерпнул все то, что я намереваюсь доказать, из многих латинских писателей, все же главным образом я следовал П. Витторе[23], ибо, поскольку он принадлежит к наиболее поздним авторам, он может больше других дать подробных сведений о новейших вещах, не упуская из виду древних, и соотвествие в его описаниях различных местностей видно полное с теми сортами мрамора, которые в них находятся, судя по старым описаниям.

И так как могло бы показаться затруднительным отличать старые здания от новейших или наиболее древние из них от менее древних, то, чтобы не оставить ни малейшего сомнения в душе тех, кто захочет получить эти сведения, я утверждаю, что это возможно сделать без особого труда. А именно: в Риме находятся лишь три вида построек; к первому из них относятся старейшие, которые стоят со времен первых императоров и до времени разрушения и повреждения Рима готами и другими варварами, второй вид—из эпохи владычества готов и последующего столетия[24] и, наконец, третий—постройки, воздвигнутые с того времени и до наших дней. Здания современные всех заметнее как

потому, что они новы, так и потому, что они еще не во всем достигли того совершенства и тех несметных затрат, которые можно заметить и усмотреть в античных. Это происходит оттого, что в наши дни архитектура достигла большого развития и достаточно приблизилась к манере древних, как это видно из многих прекрасных произведений Браманте. Тем не менее их украшения сделаны из материала не столь драгоценного, как античные, которые ценою бесконечных затрат достигали того эффекта, который задумали, и кажется, что одна их воля побеждала все затруднения. Здания же из времен готов до такой степени лишены всякого изящества и всякой манеры, что они не сходны ни с античными, ни с современными. Следовательно, нетрудно различить те, что происходят от времен императоров, как самые совершенные, созданные в наиболее прекрасной манере и с затратой средств и искусством, превосходящими все другие. И только их предполагаю я объяснять и изображать. И ни в чьем сердце не должно возникать сомнения, будто менее старые из античных зданий менее прекрасны или менее хорошо задуманы или исполнены другим приемом. Ибо все они были в едином духе. И хотя часто многие здания самими древними были возобновляемы, как можно прочесть, например, что на месте Золотого Дома Нерона были позднее построены термы Тита, с его дворцом и амфитеатром, то они тем не менее были исполнены все в одной и той же манере, как и другие старейшие здания, как выходящие за пределы времен Нерона, так и современные Золотому Дому.

Однако в то время как науки, скульптура, живопись, равно как почти все прочие искусства, давно устремились к своему упадку и ко времени последних императоров все больше грубели, архитектура все еще соблюдала и поддерживала хорошие правила, все еще строили в той же манере, как прежде, так что последним из искусств, пришедшим в упадок, была архитектура. Это можно определить по многим памятникам, между прочим, по арке Константина, композиция которой во всем, что касается архитектуры, красиво и умело выполнена, скульптуры же этой арки, напротив, бессмысленны, не обладают ни мастерством, ни хорошим рисунком. Однако те из них, которые происходят из наследия Траяна [и Тита] и Антонина Пия, вполне совершенны по своей манере[25]. Подобное же наблюдается в термах Диоклетиана, скульптуры его времени грубы по манере и исполнению, уцелевшая там живопись ничего общего не имеет с роспи-

Рафаэль: Проповедь апостола Павла в Афинах.

сями времен Траяна и Тита. И все же архитектура их благородна и хорошо задумана.

После, когда Рим в борьбе с варварами был разрушен, сожжен и разорен, казалось, что этот пожар и это горестное опустошение вместе со зданиями выжгли и уничтожили и самое строительное искусство.

И в то время как судьба отвернулась от римлян и вместо бесконечных побед и триумфов наступили бедствия и страдания рабства, как будто тем, кто теперь покорены и сделаны рабами других, не подобало отныне жить в той обстановке и с тем величием, как они жили некогда, будучи покорителями варваров, тотчас же вместе с изменившим счастьем изменились и способы постройки и образ жизни, и возникла противоположная крайность, настолько же далекая от прежнего строительства, как рабство от свободы; архитектура римлян дошла [в своем упадке] до уровня, соответствующего их бедствиям, и лишилась всякой художественности, соразмерности и грации; казалось, что люди того времени вместе с властью утратили всякий ум и всякое искусство и сделались столь невежественными, что даже разучились обжигать кирпичи, не говоря уже об изготовлении других видов украшений, чаще всего они сдирали с античных стен их облицовку, чтобы добыть кирпичи, и, раздробляя мрамор на малые куски, на нем строили, заполняя этой смесью кирпичную кладку стен, как мы это видим ныне в так называемой «Башне Милиции»[26]. И в таком невежестве они пребывали весьма долго, как можно заметить это во всех вещах того времени. Казалось также, что не только над Италией разразилась эта жестокая и безжалостная буря войны и опустошения, но она распространилась и на Грецию, где некогда жили изобретатели и совершеннейшие мастера всяких искусств, ибо там она породила такую манеру живописи, скульптуры, а также и архитектуры, которая свыше всякой меры плоха и не имеет ни малейшей ценности.

Затем почти повсеместно стали появляться образцы архитектуры немецкой, которая, как видно еще ныне из ее орнаментации, весьма далека от прекрасной манеры римлян и древних; эти последние, кроме основной массы здания, давали красивые карнизы, фризы и архитравы[27], колонны, капители и базы и вообще все прочие орнаменты в совершеннейшей и прекраснешей манере. Немцы же, манера которых в некоторых местностях существует и теперь, напротив, помещали часто взамен

украшения какую-нибудь скорченную и уродливую фигурку, плохо скомпанованную, в качестве консоли [mensola] для поддержки балки и других странных животных, и фигуры [людей] и листву вне всяких естественных пропорций. Однако их архитектура имела некоторое обоснование, она вела свое происхождение от тех несрубленных деревьев, которые, если согнуть немного и связать между собою их ветви, образуют заостренную арку, и хотя не следует презрительно относиться к этому происхождению, все же это непрочно, ибо много устойчивее были бы сооружения, образуемые связанными и расставленными на манер колонн бревнами, и они могли бы лучше выдержать тяжесть перекрытий, как это описывает Витрувий, говоря о происхождении дорического ордера, чем заостренные арки, у которых два центра, и все же по математическим законам, полукруглая арка выдерживает большую нагрузку, ибо каждая ее линия стремиться к одному единственному центру[28]. К тому же заостренная арка, помимо своей большей слабости, не имеет такой привлекательности для нашего глаза, наслаждающегося завершенностью круга, и кажется, что сама природа почти никогда не стремится ни к каким иным формам.

Впрочем, нет необходимости говорить о римской архитектуре, сравнивая ее с варварской, так как разница слишком заметна; тем более не надо описывать ее соотношений, о которых у Витрувия так превосходно изложено. Итак, достаточно знать, что здания Рима до времен последних императоров всегда строились в хорошем архитектурном замысле, и новейшие все же были в соответствии с самыми старыми, так что не может быть ни малейшего затруднения в различении их от построек времен готов и многих последующих лет; ведь они представляют собою две полные противоположности друг другу; также нетрудно отличить их от наших современных построек, если не по другому какому признаку, то хотя бы по их новизне, которая их делает особенно заметными.

После того как достаточно разъяснено, каковы те древние здания Рима[29], которые мы предполагаем описывать и как легко их отличить от других, остается еще изложить тот способ, который мы применяли для их обмеров и чертежей, чтобы тот, кто вздумает заняться архитектурой, умел делать как то, так и другое без ошибок. И да будет известно, что мы в последующих описаниях этой работы руководствовались не случаем и не одной лишь практикой, но истинным разумом.

И так как я до сих пор не нашел ни письменных, ни устных сведений, чтобы кто-либо из древних изобрел способ измерения магнитной иглой[30], которым мы пользуемся, то я предполагаю, что это изобретение новых времен[31]. Поэтому мне кажется полезным подробно изложить ее употребление для тех, кто этого не знает.

Приготовляется круглый и плоский, как астролябия, инструмент; диаметр его может равняться двум пальми или немного более или менее, по усмотрению того, кто его будет применять. Окружность этого инструмента делится на 8 равных частей, каждая из них получает название одного из восьми ветров и в свою очередь делится на 32 маленькие части, которые именуются градусами[32].

Затем от первого градуса северного [Трамонтана] ветра проводят через центр инструмента прямую линию до окружности, и эта линия отметит, как раз против первого градуса севера, первый градус юга [Остро]. Точно так же надо провести вторую линию, которая, проходя от окружности через центр, пересечет линии Остро и Трамонтана и образует в центре четыре прямых угла. Эта линия отметит на одной стороне окружности первый градус востока [Леванте], а на другой — первый градус запада [Поненте]. Тогда между этими линиями, которые, означают направление четырех главных ветров, остается пространство для остальных четырех побочных ветров, как-то: северо-восточного [Греко], юго-западного [Либеккио], северо-западного [Маэстро] и юго-восточного [Сирокко]. Эти последние наносятся в той же мере и таким же способом, как это было сказано о предыдущих. Сделав это, мы укрепим в центре, где все линии пересекаются, железный стержень (пуп) вроде гвоздика, совершенно прямой и острый, а на нем подвесим магнитную стрелку так именно, как это делается для солнечных часов, которые нам приходится видеть ежедневно. Затем то место, где находится стрелка, мы покроем стеклянной или тонкой и прозрачной роговой пластинкой, но так, чтобы она не прикасалась к стрелке, дабы не мешать ее движениям и защитить от ветра[33].

...Таков путь, который мы избрали[34] и которым следовали, как это будет видно из всего хода нашей работы. А для того, чтобы все стало еще яснее и понятнее, мы прилагаем здесь чертеж одного и того же здания в трех видах[35]...

ПРИМЕЧАНИЯ

Рафаэлло Санти (1483—1520) родился в Урбино, в семье художника. Учился у своего отца, был подмастерьем Пьетро Перуджино в Перудже, усовершенствовался во Флоренции, где изучал произведения Леонардо и фра Бартоломео. В Риме имел возможность встречаться с Микеланджело и изучать его произведения. Работал в Урбино, Сиене, Перудже Флоренции и с 1508 г. в Риме, в эпоху наивысшего развития искусства ренессанса. Подобно другим мастерам, его современникам, Рафаэль, кроме живописи, занимался и архитектурой и скульптурой. Он стремился ближе познакомиться с античной литературой по вопросам искусства и сочувствовал идее восстановления древнего величия Рима. Количество писем (и прочего литературного наследия) Рафаэля невелико. Приведенные высказывания об искусстве относятся к трем периодам его жизни. В начале его художественной карьеры написано письмо к Ф. Франча из Рима, где начинается деятельность Рафаэля как живописца. Письма к Б. Кастильоне и дяде С. Чиарла написаны в период перехода Рафаэля к архитектурной деятельности. К последнему периоду жизни и деятельности Рафаэля относится приписываемое ему обращение к папе по поводу реконструкции Рима. Это начало того археологического пути освоения античного наследства, который вел к Пиранези, а затем и к научным исследованиям и перестройке Рима.

* * *

1. *Франческо Райболини*, называемый *Франча* (1450—1517)—болонский художник, очень дружески относившийся к юному Рафаэлю. Их знакомство началось в 1505 г., когда Рафаэль ездил в Болонью. В то время Франча был главою болонской школы и считался одним из первых и самых значительных художников эпохи. Его ученик Тимотео Вити некоторое время работал с Рафаэлем у Перуджино.

2. Речь идет об автопортрете Ф. Франча.

3. Уже в то время у Рафаэля было несколько учеников, возможно, что они приехали с ним вместе из Флоренции. Одним из первых поступил к нему флорентинец Джованни Франческо Пенни, рисунки которого есть в Эрмитаже и гос. Музее изобразительных искусств (Москва).

4. По предположению Боттари этот рисунок гравирован Блумартом.

5. Есть предположение, что это—рисунок для картины «Рождество Христово», написанной в 1505 г. для Дж. Бентиволио.

6. Фреска, написанная Франча в палаццо Бентиволио в Болонье, была уничтожена впоследствии. Рисунок, о котором идет речь, находится в венской Альбертине.

7. *Бальдассаре Турини да Пешия* (меценат и друг Рафаэля) был впоследствии одним из его душеприказчиков.

8. *Рафаэль Риарио*, кардинал, племянник папы Сикста IV. Могущественный враг Медичи, член «заговора Пацци» и заговора против папы Льва X, меценат, дружески относившийся к Рафаэлю.

9. Свидетельством уважения и дружбы Франча к Рафаэлю является сонет, написанный Франча (Мальвазия, II) и адресованный «Превосходнейшему живописцу Рафаэлю Санцию, Зевксису нашего века, от меня, Франческо Райболини, называемого Франча»:

Я не Зевксис, не Апеллес и недостоин,
чтобы меня прославляли подобно этим великим именам.
Ни мой талант, ни мои заслуги
не заслуживают бессмертной хвалы Рафаэля.
Ты—солнце, которое небом нам предопределено,
превосходящее всех и над всеми царящее,
преподающее нам высшее искусство,
в котором ты сравнялся с мастерами древности.
Счастливый юноша, уже с первых лет
ты столь многих превзошел. Каковы же будут
лучшие произведения твоих более зрелых лет?
Природа будет побеждена; и в творчестве твоем,
обретя красноречие, восхвалит тебя,
как единственного живописца среди живописцев...

10. 1508 г. был годом перелома в жизни Рафаэля. Еще не вполне закончив свои флорентинские занятия, он по приглашению папы Юлия II переезжает в Рим. Значительность, цикличность и ответственность порученных ему работ содействовали полному и быстрому развитию его гения.

11. *Симоне де Баптиста Чиарла*—дядя Рафаэля по матери (Маджиа, урожденная Чиарла, ум. в 1491 г.).

12. По смерти первого покровителя Рафаэля—папы Юлия II—папа Лев X Медичи относился к нему с не меньшей любовью и возложил на него ответственные поручения: ускорение ватиканских росписей и постройку. Свое архитектурное образование Рафаэль начал еще в Перудже, где учился у «Чезарино»—Чезаре ди Франческо Россетти, знаменитого ювелира в Перудже, опытного также и в архитектуре. По сведениям Вазари, другим сотрудником Рафаэля был Джулиано да сан Галло, с которым Рафаэль познакомился еще в первый приезд во Флоренцию.

13. *Бальдассаре Кастильоне* (1478—1526)—один из блестящих belli ingegni своего времени, дипломат, писатель, поэт, политический деятель. Был связан со многими итальянскими дворами, в 1506 г. был послом герцога Урбинского в Англии (Генрих VII), в 1507 г.—во Франции (Людовик XII), в 1525 г.—папским нунцием в Испании. Его знаменитая книга об идеальном придворном («Il Cortigiano») чрезвычайно интересна, важна и знаменательна для характеристики многочисленных итальянских «дворов» эпохи Возрождения. Рафаэль познакомился с Кастильоне в 1504 г. в Урбино, и с тех пор Кастильоне стал его другом и покровителем. Рафаэль обращается к нему как к законодателю вкусов, под светской любезностью повторяя весьма распространенную в эпоху Возрождения теорию, согласно которой для создания прекрасной человеческой фигуры надо отбирать прекраснейшие части у многих моделей.

14. Внешней причиной этого письма к Кастильоне были наброски для медалей, которые принято было носить на беретах. Письмо не датировано, но его можно отнести к 1515 г., так как фреска в Фарнезине (Галатея) была закончена в 1514 г.

15. Пространное письмо папе Льву X, являющееся результатом двух папских декретов, относится к последнему периоду жизни и деятельности Рафаэля. По поводу этого письма существует целая литература. Некоторые искусствоведы считают, что автором его является Б. Кастильоне, другие считают автором некоего архитектора. Письмо сохранилось в двух рукописных вариантах, имеющих характер проектов докладной записки, оба без подписи. Здесь приводится второй вариант по тексту, хранящемуся в Мюнхенской библиотеке; первый вариант, написанный годом раньше, был опубликован в 1733 г. среди сочинений Б. Кастильоне и приписывался ему. Из этого варианта мы приводим выдержки в примечаниях. В 1799 г. аббат Франческони в специальном сочинении доказывал, что автором письма был не кто иной, как Рафаэль. С его доказательствами многие согласились. В последнее время А. Вентури снова возвращается к мысли об авторстве Кастильоне. Первый вариант написан в более решительных выражениях, и весь его текст обращен к папе непосредственно. Второй вариант составлен частично в первом лице множественного числа и, видимо, ориентируется на круг художников и археологов.

16. Известно, что Рафаэль нанимал чертежников для ознакомления с теми из античных зданий, которые он не мог сам видеть и обмерить.

17. Подобное выражение в стихотворении Кастильоне на рафаэлеву реставрацию Рима (латинская эпиграмма).

18. Еще Петрарка жалуется с болью и негодованием на злостное разрушение древних зданий и художественных произведений в Риме, Поджио Браччиолини—на изменчивость счастья, Феа—на разрушение Рима.

19. В первой редакции стоит: «одиннадцати лет».

20. В оригинале: metá, пирамидообразный столб на ипподроме. Рафаэль жил на той же улице и знал об этом разрушении по воспоминаниям.

21. Пропуск в тексте. Видимо, арка разрушена кардиналом Риарио для постройки Канчеллерии; до того многие другие арки постигла та же участь.

22. В первой редакции было прибавлено: «и все благодаря главным образом мессеру Бартоломео делла Ровере». Слова, приводимые в предостережение Льву X, который тоже виновен в нескольких разрушениях по свидетельству современников. Бартоломео делла Ровере из Урбино—племянник папы; Рафаэль и Кастильоне были с ним в дружеских отношениях.

23. Имя в первой редакции пропущено. Висконти предполагает, что тут подразумевался Андреа Фульвио. Это подтверждается в жизнеописании Рафаэля изд. А. Комолли: «Рафаэль воспользовался помощью Андреа Фульвио и вычертил кварталы Рима». Книга, может быть, была знакома Рафаэлю еще в рукописи (Висконти считает, что она еще не была издана в то время). Во второй редакции стоит имя П. Витторе—Публия Виктора, латинского писателя, книга которого «Libellus de regionibus urbis Romae» была напечатана в 1518 г.

24. В настоящее время зданий этой эпохи не сохранилось, возможно, что тогда они еще стояли.

25. Скульптуры арки Константина украшали раньше вышеуказанную арку Траяна, возможно, что и архитектурное расположение повторяло эту арку. Рафаэль разделял заблуждение современников относительно скульптур антониниевских.

26. Torre della Milizia (XIII век) из эпохи папы Иннокентия III в саду монастыря Сан Доменико и Сикста. По народному преданию, она из времен Нерона, см. новое исследование К. Риччи в журнале «Capitolium», 1934.

27. Первый вариант: «равно как и колонны, рассчитанные в соответствии с пропорциями тела мужчины или женщины, с изящно украшенными базами и капителями».

28. Рафаэль относится к готической арке как человек Возрождения—совершенно в духе своего времени, все симпатии которого были обращены к римской архитектуре. Выражения, избранные Рафаэлем, умеренны и рассудительны, другие современники (Филарете) выражались более резко.

29. Первый вариант: ...«которые я, согласно вашей возвышенной цели, имею намерение описать для вашего святейшества и как легко их отличить»...

30. Употребление магнитной стрелки и компаса для обмера зданий не изобретено Рафаэлем, но он один из первых применял этот метод. В записках современников подтверждается, что эта работа выполнялась им действительно: «он вычерчивал кварталы Рима с удивительным и редкостным искусством» (Комолли); как о применении изобретения, достойного удивления, говорит и Джовио. Францескони считает, что этот прием изобретен немцами.

31. Первый вариант: «А так как я и в этом пункте хочу следовать завету вашего святейшества, то, прежде чем перейти к последующему, я подробно изложу, как надо приступать к этому делу»...

32. Отступление от общепринятого деления на 360° Францескони, имевший дело с первой редакцией, считает невероятным и предлагает 32 заменить 45. Во второй редакции тоже 32 градуса.

33. Следует подробное описание, как измерять положение и протяженность зданий с помощью диоптра и таким образом установить план и мемориал, чтобы позднее вычертить все детали. Следует деление на план, фасад и разрез, со строгим соблюдением различия архитектурного приема от перспективного и живописного.

34. «E questa via havemo seguitata noi»—выражение, дающее повод (для некоторых биографов) думать, что письмо составлено при участии Б. Кастильоне. В первой редакции письмо заканчивается новым обращением к папе: «Если же в дальнейшем я буду иметь счастье повиноваться и служить вашему святейшеству, первому и высшему владыке христианского мира, то я смогу назвать себя счастливейшим из ваших преданнейших слуг; и я буду и в дальнейшем признавать, что источник этого моего счастия идет от святейшей руки вашего святейшества, священные ноги которого я целую с величайшей преданностью».

35. На рукописи первой редакции пометка неизвестной рукой: «Чертежи и описания древнего Рима отсутствуют». Из всех гравюр нам известны два архитектурных чертежа Рафаэля. Том с 20 гравированными чертежами был во времена Винкельмана в собрании графа Stosch во Флоренции. Рукопись второго варианта в Мюнхенской библиотеке пере-

плетена вместе с переводом Витрувия, сделанным Фабио Кальво для Рафаэля и содержащим значительное количество чертежей. Кроме того текста, который нами приведен выше, к рукописи присоединено окончание письма, написанное другой рукой и на более тонкой бумаге, местами неразборчивое, касающееся некоторых приемов съемки плана зданий и дающее характеристику архитектурных ордеров.

МИКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРРОТИ

(1475—1564)

Письмо мастеру Джулиано да Сангалло, флорентинцу, папскому архитектору в Риме[1]

Из Флоренции, 2 мая 1506 г.

Вы мне пишете от имени папы и поэтому прочтите папе это [письмо]; и пусть поймет его святейшество, как я расположен, более чем когда-либо, продолжать эту работу. И если он желает строить надгробие во всяком случае, то для него безразлично, где я его буду делать, лишь бы по прошествии пяти лет, на которые мы согласились, оно было водружено в св. Петре; и оно ему понравится, так как оно будет прекрасным, как я обещал; потому что, я уверен, если оно осуществится, ему не будет равной вещи в мире.

Письмо к Доменико Буонинсеньи в Риме[2]

Из Каррары, 2 мая 1517 г.

У меня есть многое вам сказать; прочтите терпеливо, потому что это важно. Дело в том, что у меня хватит силы выполнить эту постройку фасада Сан Лоренцо, который должен в архитектуре и скульптуре стать зеркалом всей Италии, но нужно, чтобы папа и кардинал быстро решили, хотят ли они, чтобы я его сделал, или нет.

Письмо к Себастьяно дель Пьомбо в Риме

Из Флоренции, май 1525 г.

Милейший мой Себастьяно!

Вчера вечером наш друг капитан Куйо и некоторые другие господа пожелали, по своей любезности, чтобы я пошел с ними пообедать... В разговорах мое удовольствие возросло, когда я услышал, что капитан Куйо упоминает ваше имя; и не только это; потом, когда коснулись искусства, я порадовался беспредельно, услышав, как этот капитан сказал, что в мире вы единственный и что в Риме вас таким считают. Поэтому, если бы можно было возыметь еще большую радость, я ее возымел бы. Особенно, видя, что мое суждение не ошибочно; итак, не отрицайте мне больше своей единственности, когда я вам об этом пишу, потому что я имею этому слишком много свидетелей. Так и сейчас предо мной картина[3], которая, слава богу, может свидетельствовать всякому, кто видит ясно.

Письмо к Никколо Мартелли во Флоренции

Из Рима, 20 января 1542 г.

(о стихах Микеланджело)

...Поистине, вы мне даете столько похвал, что если бы рай был заключен в моей груди, то и этого было бы менее достаточно [для моей радости]. Вы вообразили, я вижу, что я такой, каким бог захотел, чтобы я был. Я бедный человек, имеющий мало цены, старающийся в том искусстве, которое мне дано богом, продлить мою жизнь, насколько дольше я могу.

Письмо монсиньору [Марко Виджерио, епископу Синигалии?]

Из Рима, октябрь 1542 г.

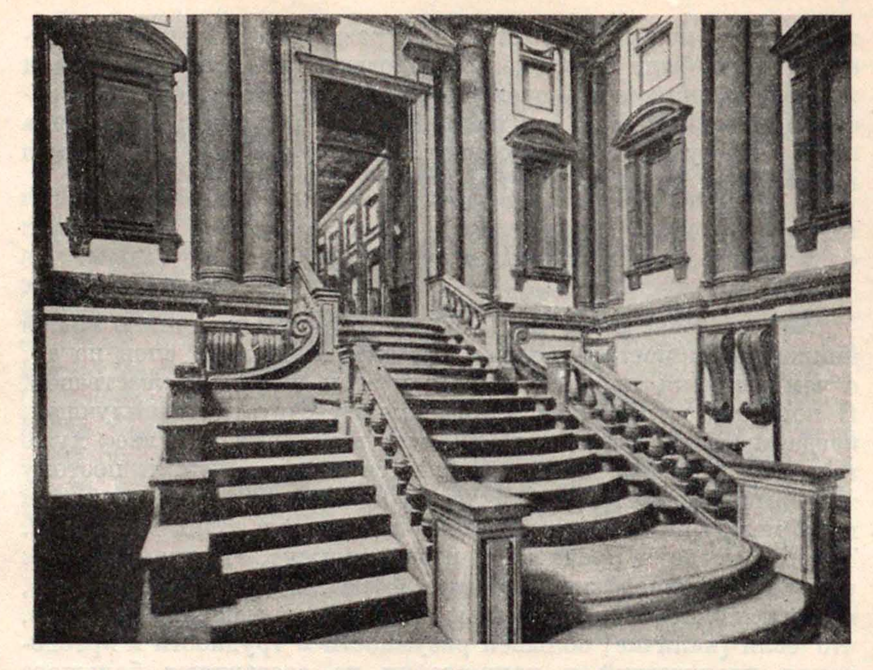
Монсиньор, вы мне посылаете сказать, чтобы я продолжал свою живопись и ни в чем не сомневался. Я отвечаю, что живописуют мозгом, а не руками; и тот, у кого голова идет кругом, только позорится; поэтому, пока мое дело не будет улажено,

я не сделаю ничего хорошего... Все раздоры между папой Юлием и мною были порождены завистью Браманте и Рафаэля из Урбино; причиной, почему папа не осуществил свое надгробие при жизни, было их желание меня погубить; и Рафаэль имел к этому хорошее основание. Потому что все, что он имел в искусстве, он получил от меня[4].

Письмо к Бенедетто Варки

Из Рима, 1549 г.

Мессер Бенедетто, извещаю вас о получении мною вашей книжечки[5] и постараюсь вам ответить несколько слов на то, о чем вы меня просите, хотя я в этом очень невежественен. Я полагаю, что живопись тогда может считаться наилучшей, когда она более всего приближается к рельефу, а рельеф хуже всего тогда, когда он приближается к живописи, и поэтому мне обычно казалось, что скульптура есть светоч для живописи и что между ними та же разница, что и между солнцем и луной. Теперь, когда я прочитал в вашей книжке, где вы говорите, рассуждая философски, что вещи, имеющие одну и ту же цель, являются одной и той же вещью, я меняю свое мнение и говорю, что если [наличие] большей разумности и трудности и преодоления препятствий и напряжения не составляют большого благородства [в искусстве], то живопись и скульптура являются одной и той же вещью; если так, то не должен ли каждый живописец в не меньшей мере заниматься и скульптурой, а каждый скульптор живописью? Под скульптурою я подразумеваю ту, которая осуществляется путем удаления [частей материала], та же, которая идет путем добавления, схожа с живописью. Одним словом, раз живопись и скульптура исходят от одного рассудка, они могли бы заключить между собой мир и прекратить столько споров, потому что на них уходит больше времени, чем на создание самих фигур. Тот, кто написал, что живопись более благородна, чем скульптура[6], если он также рассуждал и о других вещах, лучше бы поручил свое писание моей служанке. Бесчисленные вещи и еще никем не выраженные можно было бы сказать по этому вопросу; но, как я уже говорил, на это понадобилось бы слишком много времени, а у меня его немного. Потому что я не только стар, но уже почти числюсь среди умерших, поэтому я вас прошу меня извинить.



Микеланджело. Лестница библиотеки Лауренцианы.

Письмо к Бартоломео Амманати

Из Рима, 1555 г.

Мессер Бартоломео, милый друг! Нельзя отрицать того, что Браманте в архитектуре является ценным [художником], как никто, начиная с античности до нашего времени. Он дал первый план св. Петра, лишенный запутанности, ясный и простой, светлый и изолированный от окружающего, так что не вредил какой бы то ни было части дворца; и он был признан прекрасным, что и до сих пор является очевидным, так что всякий, кто удалился от сказанного плана Браманте, как это сделал Сан Галло, удалился от истины; и если так, то имеющий беспристрастное зрение может это видеть в модели последнего. Той окружностью, которую он проводит снаружи, он, во-первых, отнимает все освещение в плане Браманте, но не только это: он сам не дает

никакого освещения стольким потайным углам, темным и сверху и снизу, доставляющим большие удобства для всякого рода преступлений, как для укрывательства бандитов, изготовления фальшивой монеты, обесчещения монахинь и для других злодейств, так что вечером, когда церковь запирается, потребовалось бы до двадцати почти человек, чтобы обнаружить тех, кто остался спрятанным в ней, и с трудом бы они их нашли. Еще было бы то неудобство, что с добавкой к плану Браманте наружного обхода пришлось бы снести капеллу Паолину, станцы дель Пьомбо, ла Руота[7] и многие другие; полагаю, что и капелла Сикста не вышла бы из этого невредимой.

Письмо к Бенвенуто Челлини [8]

Из Рима, 1552 г.

Мой Бенвенуто, я знал вас столько лет, как лучшего известного нам золотых дел мастера, и теперь узнаю вас, как такого же скульптора. Сообщаю вам, что мессер Биндо Альтовити водил меня посмотреть его портретную бронзовую голову и сказал мне, что она вашей работы. Мне это доставило большое удовольствие, но, к сожалению, она была поставлена в плохом освещении, потому что, если бы она имела подходящий для нее свет, то выяснилось бы, какое это прекрасное произведение.

Письмо мессеру Джорджо Вазари, живописцу исключительному во Флоренции

Из Рима, 28 сентября 1558 г.

Мессер Джорджо, мой милый друг!

Относительно лестницы в библиотеке, о которой мне столько говорили, поверьте, что если бы я только мог вспомнить, как я ее планировал, я не заставил бы себя просить[9]. Мне, как во сне, вспоминается какая-то лестница, но думаю, что не совсем та, которая мне рисовалась тогда, потому что она мне теперь кажется нелепой. Я вам ее опишу здесь: представьте, как если бы вы взяли несколько овальных ящиков, высотой в пядь, но не одинаковой длины и ширины, и первый, большой, положили бы на пол, настолько далеко от стены с дверью, насколько

Микеланджело. Моисей.

вы хотите, чтобы лестница была пологой или крутой, и на этот поставили бы другой, который настолько был бы со всех сторон меньше первого и первый настолько из него выступал, сколько нужно ноге для того, чтобы подниматься, уменьшая и отодвигая их по направлению к двери для подъема, и чтобы размер последней ступени равнялся ширине двери; и эта часть овальной лестницы, как будто, имела два крыла по обе ее стороны, которые следовали тем же ступеням, но уже прямые, а не овальные; эти—для слуг, а средняя—для господина. Загибы этих крыльев возвращались к стене; от средины вниз до самого пола они были удалены от стены со всей лестницей приблизительно на три пяди так, чтобы цоколь прихожей нигде не был занят и остались открытыми все фасовые стороны. Я знаю, что пишу смешные вещи, но и вы, мессер Бартоломео, сумеете воспользоваться этим для своей цели.

Стихи Микеланджело[10]

LXV (неоконченный сонет)

Подобно тому как в чернилах и пере таится стиль и высокий, и низкий, и средний, а в мраморе одновременно кроются образы и возвышенные и грубые, в зависимости от того, что́ умеет извлечь из них наш гений,—так, может быть, и в вашем сердце, дорогой мой синьор, столько же гордости, сколько и кроткой привычки к нежной и благородной жалости, хотя мне и не удалось еще извлечь ее оттуда.

LXXXIII (сонет)

Наилучший из художников не может создать такого образа, которого единый кусок мрамора не заключал бы уже в себе под своей оболочкой. И лишь в этом [т. е. в освобождении образа из-под скрывающей его оболочки]—достижение руки художника, послушной его творческому гению[11].

LXXXIV

Подобно тому, Мадонна, как в твердый горный камень воображение художника вкладывает живую фигуру, которую

Микеланджело. Фигура закованного раба.

он извлекает оттуда, удаляя излишки камня, и там она выступает сильнее, где больше удаляет он камня,—так некие добрые стремления трепещущей души скрывает наша телесная оболочка под своей грубой, твердой, необработанной корой[12]. Ты одна можешь снять ее с меня на ее крайней поверхности, так как во мне нет к тому ни воли, ни силы.

LXXXV

Много радости для здорового, неиспорченного вкуса в произведениях первейшего из искусств[13], которое воссоздает наблюденные лица и движения в человеческом теле из воска, глины или камня, придавая большую живость его членам.

Если затем злое, вредоносное, суровое время его разрушает, калечит и совсем расчленяет, то первоначальная его красота остается в памяти и хранит для лучшего места неуловимое на земле наслаждение.

CI (сонет)

Когда мой грубый молот формует твердый камень в то или иное человеческое обличье, его движения исходят от управителя[14], который его держит, ведет и направляет, и он следует за ним в каждом взмахе.

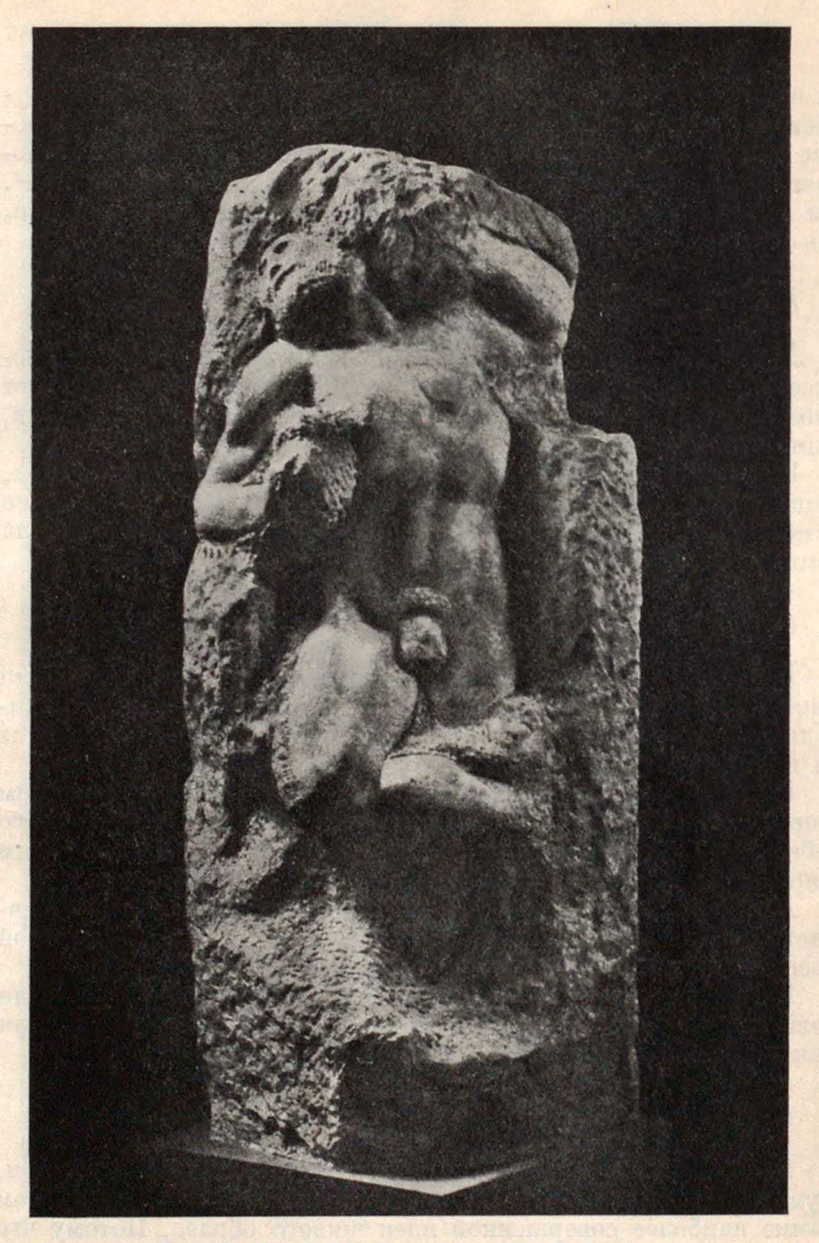
Но тот божественный, который пребывает на небе, своим движением делает прекрасными и других и еще более самого себя; и если никакой молот нельзя сделать без молота, то этим одним живым создаются все другие.

А так как всякий удар тем полноценнее, чем выше поднимается молот над наковальней, то для этого она[15] надо мной вознесена на небо.

И моему незавершенному существу придется плохо, если божественная мастерская не поможет ей меня закончить, так как в мире я одинок.

CIX—50

После многолетних исканий и уже приближаясь к смерти, мудрый художник приходит к воплощению в твердом горном камне наиболее совершенной идеи живого образа. Потому что высокое и редкое находишь всегда поздно, и длится оно недолго.



Микеланджело. Фигура закованного раба.

Точно так же и природа, когда она, блуждая в веках от одного лика к другому, достигает в твоем божественном лице высшего предела прекрасного, тем самым истощается, стареет и должна гибнуть.

Поэтому наслаждение красотой соединено со страхом, питающим странной пищей великое к ней влечение. И я не могу ни сказать, ни помыслить, что́, при виде твоего облика, так тяготит или возносит душу. Есть ли это сознание конца мира или великий восторг.

CIX—53

Если правда, что художник, передавая в камне чей-нибудь образ, делает его похожим на самого себя, то и я свое произведение часто делаю таким же бледным и печальным, каким я сделан ею. И тогда кажется, что я все время беру моделью самого себя, в то время как я желал изобразить ее. И самый камень, из которого я делаю ее образ, мог бы сказать, что он сходен с нею по своей суровой твердости. Но я не сумел бы изобразить что-либо, кроме своего страдающего тела в момент, когда она и сжигает меня и отвергает.

Но если искусство сохраняет красоту на века, то ради того, чтобы жить в веках, пусть она меня сделает радостным, и я ее сделаю прекрасной.

CIX—61

[Созданная скульптором] глиняная форма ждет не только своего заполнения расплавленным на огне золотом и серебром, но стремится снова сделаться пустой, освободив прекрасное создание искусства, что лишь возможно, если расколоть ее на части.

Так и я, еще с огнем в груди, уже стремлюсь опустошить себя, дав выраженье образу безмерной красоты ее, кого я обожаю, души и сердца моей хрупкой жизни. Моя высокородная и милостивая дама ко мне спускается в столь краткие мгновения, что и меня пришлось бы расколоть на части, чтобы извлечь хранимый мною образ[16].

CIX—92 (сонет)

Как это возможно, Мадонна,—а это всякий видит из долгого опыта,—что живой образ, высеченный из твердого горного

камня, дольше живет, чем его создатель, которого годы превращают в прах?

Причина склоняется перед действием и ему уступает, а природу побеждает искусство. Я это знаю, так как сам испытываю в дивном искусстве скульптуры, как ее произведениям не грозят смерть и время. Следовательно, нам обоим я могу даровать долгую жизнь, изобразив твое и мое лицо тем или иным способом, в красках или в камне.

Так, чтобы и через тысячу лет после нашей смерти было видно, как ты была прекрасна и как я был несчастен, и как я не был глуп в том, что тебя любил.

CIX—95 (сонет)

Я сам себе стал дорог, дороже, чем был раньше; с тех пор, как ношу тебя в сердце, ценю себя гораздо выше. Как камень с добавленной к нему резьбой имеет цену выше, чем камень первобытный.

Или как исписанный и разрисованный лист бумаги более привлекает взор, чем любой кусок тряпки. Таким я сделался с тех пор, как стал мишенью, пронзенной твоим лицом, и жалоб во мне нет. С такой печатью хожу повсюду безопасно, как тот, кто вооружен или с собой носит заклинанья, так что отступает перед ним опасность.

Я вооружен против воды и против огня знаменьем твоим и возвращаю свет слепому. И даже всякую отраву слюной своей я исцеляю.

CXXXIV (сонет)

Когда безупречное божественное искусство замышляет образ, передающий чьи-либо члены и движения, то первое, что рождается из этого замысла,—это простая модель из скромного материала.

Во втором рождении к этому замыслу присоединяются возможности, обещаемые работой молотка над горным, живым камнем, и в этом рождении он становится так прекрасен, что и его предвечный образ не превосходит его красотой [17].

Так и я родился и явился сначала скромной моделью себя самого для того, чтобы родиться снова более совершенным творением через вас, о высокая и достойная дама!

Если ваше благоволение восполняет мои недостатки и ограничивает излишки, то какой кары ждать моему дикому нраву, если бы оно стало меня наказывать и поучать[18].

Из книги «Четыре разговора о живописи» Франсиско де Ольянда[19]

Из первого разговора

Микеланджело: Относительно свободной независимости художника обыкновенно распространяют тысячи жалких небылиц о знаменитых живописцах. Будто они чудаки, нетерпимые и недоступные в обращении, в то время как на самом деле у них простая человеческая природа. Только глупцы, а не разумные люди считают их капризными фантазерами и не могут с ними ладить. Конечно, попадаются, между прочим, так называемые художественные темпераменты лишь там, где есть истинные художники, т. е. в немногих местах и собственно только в Италии, где живет подлинное искусство в его полном совершенстве. Но не правы те праздные люди, которые требуют излишних любезностей от пользой занятых людей, а между тем лишь очень немногие смертные имеют в своем распоряжении достаточно времени, чтобы удовлетворительным образом закончить то, что относится к их делу, и, конечно, этого не достигает никто из этих недовольных жалобщиков. Выдающиеся художники никак не из гордости недоступны, а (не говоря уже об указанном недостатке времени) либо из-за того, что они встречают лишь немногих, которые владеют пониманием искусства, либо из-за того, что они не хотят быть отвлеченными пустой болтовней досужих людей от тех высоких мыслей, которые их непрерывно занимают, и не хотят быть втянутыми в мелочные будничные интересы.

Я уверяю вас, сиятельная дама, что даже его святейшество, папа, мне иногда докучает и меня сердит, когда он со мной разговаривает и меня часто и настойчиво спрашивает: «почему я к нему не являюсь?», в то время как я хорошо сознаю, что служу ему лучше, когда, по свободной прихоти, работаю для него дома и вопреки его приказу к нему не являюсь, если у меня к этому нет повода. И я часто открыто ему говорю, что таким способом Микеланджело ему лучше служит, чем когда он, целый день, стоя перед ним на ногах, должен дожидаться, как и остальные. И далее я вам скажу, что мое серьезное художественное произведение мне доставляет иногда такие преимущества, что я в разговоре с папой, сам того не замечая, надеваю на голову вот эту фетровую шляпу и свободно с ним говорю.

А он за это меня не казнит, но, наоборот, помогает мне жить. Я возлагаю на себя, как уже сказал, более нужные служебные обязанности, чем ненужные чисто личные.

К тому же мне кажется очень достойным порицания, когда на кого-нибудь нападают за то, что он в своей слепоте настолько нелеп, что самодовольно и намеренно замкнулся ото всех, потерял всех друзей и превратил их во врагов. Если же он от природы имеет такой характер и вследствие воспитания сделался таким, что ненавидит всяческие церемонии и презирает ханжество, не было ли бы бессмыслицей не позволять ему жить, как ему вздумается? И если он к тому же настолько скромен, что он вашего общества не ищет, то зачем искать его общество? Зачем вы хотите притянуть его к тем мелочам, которые не согласуются с его отвращением к светской жизни? Не знаете вы разве, что существуют науки, которые целиком захватывают человека, не оставляя в нем свободного места для ваших досугов? Этих застенчивых одиночек вы никогда не оцените по достоинству и хвалите их только для того, чтобы самим себе оказать честь, потому что вас радует говорить с кем-нибудь, с кем разговаривают император и папа. А я полагаю, что не является выдающимся человеком тот, кто угождает глупцам охотнее, чем собственному призванию; или же тот, в котором нет чудного и необычного, или как бы иначе это ни назвали. Бесталанных, будничных людей можно без фонаря найти на всех базарных углах этого мира.

Микеланджело о фламандской живописи [20]

Фламандская живопись,—начал размеренно мастер,—в самом деле в большинстве случаев больше говорит сердцу благочестивого человека, чем любая картина итальянской школы. Итальянская живопись не вызовет у него слез, фламандская же, наоборот, вызовет их много. Однако не столько из-за ее выразительной силы и добротности, сколько из-за благочестивых чувств самих молящихся. Женщинам она нравится, особенно очень старым и очень молодым, а также монахам и монахиням и некоторым дворянам, которым нехватает чувствительности к подлинной гармонии. Во Фландрии пишут картины собственно для того, чтобы дать глазу иллюзию вещей, которые нравятся и о ко-

торых нельзя сказать ничего дурного, как святые и пророки. Пишут они также платья, архитектурный орнамент, зеленые луга тенистые деревья, реки, мосты и то, что они называют пейзажами, и при них множество оживленно движущихся фигур, рассеянных тут и там. И хотя это глазу некоторых кажется привлекательным, но поистине этому нехватает подлинного искусства, правильной меры и правильных отношений, так же как и выбора и ясного распределения в пространстве, и в конце концов даже самого нерва и субстанции, хотя я не хочу отрицать, что в других местах пишут хуже, чем во Фландрии. И я порицаю фламандскую живопись не за то, что она насквозь плоха, но за то, что она слишком много вещей стремится хорошо сделать (в то время как и каждая в отдельности достаточно велика и трудна), так что ни одна из них не доводится до совершенства.

Лишь произведения, возникающие в Италии, заслуживают быть названными подлинными произведениями искусства. Поэтому мы и истинную живопись называем итальянской, так же как мы дали бы ей имя другой страны, если бы она там создавалась такой совершенной. Ничего более благородного и угодного богу, чем эта подлинная живопись, у нас на земле не существует. В подлинно просвещенных людях ничто не пробуждает такого благочестия, ничто их так не облагораживает, как это с трудом завоеванное земное совершенство, которое близко стоит к божественному и почти ему равняется. Хорошая картина есть собственно не что иное, как отблеск совершенства божьих творений и подражание его живописанию, и в конечном итоге это музыка и мелодия, которую благородный дух и только он может лишь с большим трудом почувствовать. Поэтому такая живопись так редка, что почти никто ее ни создать, ни постигнуть не может.

Далее я говорю—и кто внимательно подумает, найдет в этом более глубокий смысл,—что сколько стран ни освещается луной и солнцем, только в одной Италии пишут картины хорошо. Даже если бы и в других странах были выдающиеся гении, что еще под вопросом, я все же считаю невозможным, чтобы где-либо, кроме как здесь, могли хорошо писать, и именно по следующим причинам: возьмите большого художника из другой страны, заставьте его написать то, что ему ближе всего и что он лучше всего умеет; и пусть он это выполнит; тогда позовите плохого итальянского начинающего художника и заставьте его сделать лишь несколько

штрихов или написать красками, что вы потребуете; и пусть он это сделает. Тогда вы найдете, если только у вас есть правильное понимание, что два штриха этого ученика в художественном отношении более совершенны, чем то, что сделал тот мастер. И то, что этот хотел сделать, имеет больше цены, чем то, что сделал тот[21]. Заставьте большого художника не итальянца, хотя бы он был и Альберт (который является тонким художником по своей манере), воспроизвести итальянское произведение, если не первоклассного, то среднего и даже плохого рода живописи, чтобы тем самым обмануть меня или Франсиско де Ольянда; и я утверждаю, что тотчас же можно будет узнать, что такое произведение не выполнено ни в Италии, ни рукой итальянца.

Таким образом, я полагаю, что никакая нация и никакой народ, за исключением одного или двух испанцев, не в состоянии настолько близко подойти к итальянской живописной манере или ее скопировать, чтобы тотчас в этом не узнали чужую руку, сколько бы к этому ни прилагалось труда и усилий. И если бы даже случилось такое чудо, что кто-нибудь научился писать картины в совершенстве, то следовало бы сказать, что он написал, как итальянец,—даже если он и не намеренно старался нам подражать.

Итак, итальянской живописью называют не любую в Италии исполненную картину, но только вполне совершенную. Только потому, что в этой стране создаются произведения живописи с бóльшим мастерством и вдумчивостью, чем в других странах, мы хорошую живопись называем итальянской, так что мы хорошее произведение, возникшее во Фландрии или Испании, где, как уже сказано, к нам наиболее приближаются, называем итальянским. Потому что это благородное искусство—не земного происхождения, а является небесным даром. От искусства же античности в нашей Италии осталось больше следов, чем где-либо на всем свете, и останется больше, я полагаю, до конца дней.

Из второго разговора

[**Н**а вопрос португальского художника, какие живописные произведения Италии мастер считает наиболее выдающимися, мастер отвечает:]

Ответить на ваш вопрос—долгое дело, мессер Франсиско,—возразил Микеланджело,—и вашу просьбу не легко исполнить, потому что, как известно, в Италии нет ни одного князя, независимого лица или дворянина, претендующего на некоторый вес, как бы мало сведущ в искусстве он ни был, который не стремился бы иметь в своем владении какое-нибудь произведение искусства или, по крайней мере, назвать своими некоторые из ему доступных, не говоря уже о высокосиятельных лицах, которые искусство прямо обожают. Поэтому значительная часть сокровищ искусства рассеяна по благородным замкам, виллам, городам и их дворцам, храмам и другим общественным и частным зданиям. И так как я их исследовал не все целиком, то буду вам говорить лишь о самых замечательных.

В Сиене находится в городском совете и в других местах несколько замечательных картин. В моем родном городе Флоренции, во дворце Медичи, есть живопись гротесков Джованни да Удине[22]. Также и во всей Тоскане. В Урбино дворец герцога, который сам был наполовину живописцем, содержит много прекрасных и достойных хвалы произведений, а также расположенная около Пезаро вилла Империале, которую выстроила его супруга, роскошно расписана. Также достоин внимания дворец герцога Мантуанского, где Андреа[23] написал триумф Кая Цезаря, но еще более—конный двор с картинами руки Джулио, ученика Рафаэля[24], который как раз теперь завоевывает себе славу в Мантуе. В Ферраре в замке существуют фрески Доссо[25]; в Падуе—хорошо известная лоджа мессера Луидже наряду с другими в крепости Леньяно; Венеция имеет поразительные работы кавалера Тициана[26], достойного живописца, который особенно хорошо пишет портреты с натуры; из его картин некоторые в библиотеке Сан Марко, в доме Немецкого подворья, и в иных церквах, где есть картины и других художников, так как весь этот город—одна сплошная живопись.

Многое есть в Пизе, Лукке, Болонье, Пьяченце, Милане, Неаполе и Парме, где сейчас работает Пармиджанино[27]. Генуя имеет в палаццо князя Дориа картины масляной живописи руки мастера Перино[28], изумительно изображающие кораблекрушение Энея, ярость Нептуна и его морских коней; и в другом зале фреску борьбы Юпитера с гигантами, которых он поражает своими молниями на полях Флегры. Вообще почти все здания этого

города как внутри, так и снаружи разукрашены живописью. И еще во многих других местах и таких крепостях Италии, как Орвието, Эзи, Асколи и Комо, есть картины высокого достоинства, так как только такие я упоминаю. Если же мы захотели бы говорить об алтарных иконах и картинах, находящихся в частном владении, т. е. в тех случаях, когда отдельный человек для себя одного заставляет писать картины, которые ему часто дороже жизни, то это было бы попыткой пересчитать бесчисленное. В Италии есть города, которые почти целиком и внутри и снаружи расписаны немаловажной живописью[29].

[На вопрос Франсиско де Ольянда, как расцениваются картины в Италии, мастер отвечает:]

Что вы понимаете под расценкой? Думаете ли вы, что можно определить ценность произведений искусства, как это делают те, о ком мы здесь говорим, или что кто-нибудь в состоянии это сделать? Я высоко ценю произведение, когда оно исходит от руки превосходного мастера, даже если он на него употребил короткое время. Если же он много времени ему отдал, то кто тогда сможет определить его цену? Наоборот, я низко ценю работу, которую изготовляет за многие годы тот, кто в живописи ничего не понимает, хотя его и называют живописцем. Не по количеству времени, которое без успеха на нее растрачивается, следует расценивать картину, но по способности и искусству того, кто ее исполняет. И если бы было не так, то тогда платили бы ученому, который тратит лишь один час работы на важное открытие, не более, чем ткачу за полотна, вытканные за всю его жизнь, или крестьянину, который весь день напролет пропотел на полевых работах.

Но сама природа создала в жизни такие различия.

В высшей степени глупа расценка тех, кто не понимает хорошее или недостаточное в данном произведении, высоко оценивает ничтожное, а за высокоценное дает даже меньше того, что стоит затраченный на него труд, или тот гнев, который ощущает художник, когда он думает о том, что его произведение должно быть приравнено к деньгам; или то глубокое страдание, которое ему причиняет необходимость выпрашивать оплату у нечувствительного и враждебного музам казначея.

•

О нереальном фантастическом элементе в искусстве

Микеланджело отвечает на следующий вопрос одного из собеседников: «Я, собственно, не понимаю, почему в искусстве живописи так часто воспроизводят чудовища и странные звериные образы, женские тела с чушуей и туловищем рыбы, другие с когтями тигра и крыльями, но с человеческим лицом— [одним словом, почему живописец творит то, что услаждает его фантазию], в то время как в действительном мире ничего подобного нет?»

Микеланджело: Охотно вам отвечу, что действительно пишут то, что нигде на земле не существует и что эта свобода является вполне оправдываемой и простительной. Однако существуют неосмотрительные люди, которые полагают, что лирик Гораций написал следующие стихи в порицание живописцев:

> ...поэтам и живописцам
> искони было дозволено отваживаться смело
> на все по желанию.
> Свободу испрашиваем мы для себя.

Но эти стихи написаны не для того, чтобы порицать художников. Скорее хвалит он и возвышает поэта, когда говорит, что живописцы, как и поэты, имеют власть себе позволить, что им нравится. И они всегда имели эту свободу и эту способность воображения. Каждый раз, когда великий художник создает произведение, которое кажется ложным и обманчивым (что бывает редко), под этой лживостью скрывается, однако, прямая истина. Если бы, наоборот, он предлагал нам больше существующего в действительности, то это было бы ложью. Но он никогда не изобретет вещи, которая не могла бы принадлежать кругу действительного. Так, человеческой руке он не дает меньше десяти пальцев, а лошади—уши быка или спину верблюда; он также не сделает ногу слона такой тонкой и такой выразительной, как у лошади, и лицу и рукам ребенка не придаст выражения, подобающего старику; ухо и глаз не сдвинет с их места даже на ширину пальца, даже еле заметную жилку ему не дозволено поместить там, где это было бы произволом, потому что такие изменения были бы как раз лживыми. Если же в подобающее время и в подобающем месте ради красоты переносят, как в гротесках, часть тела или часть какого-нибудь создания на существа или предметы

иного рода; если, например, живописец превращает грифа или оленя в задней части его тела в дельфина или передней половине придает какой-нибудь иной образ, пришедший ему в голову, и при этом вместо передних лап приставляет крылья и убирает руки там, где более подобающими были бы плавники, то такой член, хотя ему место определено случайно, будет совершенно соответствовать тому роду, которому он принадлежит, происходит ли он от лошади, льва или птицы. И здесь это также покажется лживым, в высшей степени выдуманным, противным природе и чудовищным. Но будет приличествующим и разумным воспроизвести нечто в этом духе не согласующееся с природой для услаждения наших чувств и для удовольствия глазу людей, которые часто жаждут увидеть невиданное и казавшееся им немыслимым, вместо общеизвестного, хотя и достойной удивления человеческой фигуры и фигур зверей. Таким образом, неутомимая жажда нового у людей заставляет их свободно предпочитать зданию с колоннами, дверями и окнами, украшенному обычным способом, строение, украшенное лживым гротескным орнаментом, колоннами которого являются детские фигурки, вырастающие из чашечки цветка, архитравы и фронтоны, декорированные вьющимися растениями, а двери—тростниками, т. е. все невозможные и рассудку противоречащие вещи, которые, однако, вызывают восхищение, когда они исполнены рукой художника.

Микеланджело о рисунке

По этому поводу я хочу сказать еще одно слово о благородной живописи, которое может быть важно для тех, кто достиг коечего: рисунок, который иначе называют искусством наброска, есть высшая точка и живописи, и скульптуры, и архитектуры; рисунок является источником и душой всех видов живописи и корнем всякой науки. Тому, кто так много достиг, что овладел рисунком, я скажу, что он владеет ценным сокровищем, потому что он может создавать образы более высокие, чем любая башня, равно как кистью, так и разумом, и не встретит стены, которая не была бы слишком узка и мала для безграничности его фантазии. Он сможет писать фреской, старым итальянским способом со всевозможными смешениями и соединениями красок, во всех

здесь принятых манерах. Он сможет писать маслом нежными тонами, с бóльшим знанием, смелостью и терпением, чем большинство художников. И на маленьком кусочке пергамента он достигнет совершенного и настолько же великого, как и во всех других способах изображения. А так как власть искусства рисования велика, прямо неизмерима, то мастер Франсиско де Ольянда сможет, если захочет, написать все то, что он умеет нарисовать.

[На вопрос, что лучше—быстро или медленно выполнять порученную работу,—Микеланджело отвечает:]

Полезно и хорошо работать с легкостью и быстротой: это настоящий дар божий—в несколько часов исполнить то, что другой одолевает в несколько дней. Иначе Павзий из Сикиона не стремился бы в один день закончить с полным совершенством портрет ребенка на доске. Если же некто, несмотря на быстроту работы, продолжает так же хорошо писать, как тот, который работает медленно, то он заслуживает еще высшей похвалы. Если же, наоборот, вследствие быстроты своих рук он переступает известные границы, которые должны быть сохранены в живописи, то ему следовало бы лучше работать медленнее и тщательнее, потому что даже высокоодаренный выдающийся художник не должен из-за склонности к быстроте забывать или запускать стремление к совершенству и увлекаться чем-либо иным, кроме как своей конечной целью. Отсюда следует, что быть медленным и там, где нужно, даже очень медленным, не является пороком, и не плохо тратить много времени и труда на произведение, если оно вследствие этого становится совершеннее. Достойны порицания только плохое произведение и неуменье художника.

Еще нечто хочу я вам сказать, мессер Франсиско де Ольянда, может быть, самое существенное, самое зерно нашей науки, хотя вы уже это знаете и также считаете это самым важным, а именно следующее: то, что следует с наибольшим усердием искать, с наиболее напряженным трудом и ученьем в поте лица стремиться достигнуть,—это, чтобы то, что создается с наибольшим трудом, представлялось таким, как если

Микеланджело. Рисунок к картону «Битва при Кашине».

бы оно было набросано быстро, почти без напряжения с величайшей легкостью—наперекор истине.

Это—первейшее и самое важное руководящее указание. Правда, иногда случается, что произведение, на которое мы не слишком много положили труда, производит такое впечатление, как я сказал, но это бывает очень редко и истинным правилом остается: затрачивать много труда и творить так, чтобы творение представлялось легко созданным[30].

Плутарх рассказывает в своей книге «De liberis educandis», что как-то незначительный художник, показав Апеллесу свою работу, заметил: «Вот это я только что собственноручно выполнил», на что Апеллес ответил: «Если бы ты мне даже этого и не сказал, я все же тотчас же узнал бы и твою руку и твою поспешность, и я удивляюсь только тому,что ты не изготовляешь ежедневно много таких работ».

Если речь идет только о том, пишут ли плохо или менее плохо, то я предпочел бы скорость медленности и счел бы лучшим, если бы мой художник писал усердно, но менее хорошо, чем тот, который медлителен, но пишет лишь самую чуточку лучше, а не много лучше.

Сведения из «Жизнеописаний»[31] Вазари

(Из «Жизнеописания Тициана»)

Однажды, посетив Тициана в Бельведере, Микеланджело и Вазари увидали у него картину, над которой он работал: обнаженную женщину в образе Данаи, принимающей в свое лоно Зевса в виде золотого дождя, и (как это принято в присутствии художника) очень ее расхвалили. Когда же они от него ушли, то, беседуя об его искусстве, Буонарроти его очень хвалил, говоря, что ему весьма нравится его манера и колорит, однако жалел, что в Венеции с самого же начала не учат хорошо рисовать и что тамошние художники не имеют хороших приемов работы. «Ибо,—говорил он,—если бы искусство и рисунок так же помогали этому человеку, как ему помогает природа, в особенности и больше всего в подражании живому, то лучшего и большего нельзя было бы себе представить, имея в виду его прекраснейшее дарование и его изящнейшую и живую манеру».

(Из «Жизнеописания Микеланджело»)

Папа Юлий[32] пожелал, чтобы в этому году у церкви Сан Пьетро ин Монторио была сделана мраморная капелла с двумя гробницами: дяди его—кардинала Антонио дель Монте, и деда—мессера Фабиано, основоположника величия этого знаменитого рода. Вазари умолял папу сделать так, чтоб Микеланджело взял работу под свое наблюдение: для резной работы Вазари предложил Симоне Моска, а для статуй—Рафаэле да Монтелупо, причем Микеланджело посоветовал не вырезывать ни листьев, ни каких бы то ни было живописных деталей, говоря: «Где мраморные фигуры, ничего, кроме них, быть не должно»[33].

Микеланджело уехал из Рима и воздвиг сложно задуманный купол капеллы[34]... Когда Микеланджело работал над этим куполом, один из друзей спросил его: «Должно быть пришлось вам сильно видоизменить купольный фонарь Филиппо Брунеллески?», а он отвечал: «Видоизменять его можно, улучшить нельзя»[35].

Один гражданин увидал, что, остановившись возле Ор Сан Микеле во Флоренции, Микеланджело рассматривает статую св. Марка работы Донателло, и спросил, как ему нравится эта статуя; тот отвечал: «Никогда еще не видал статуи, столь похожей на порядочного человека; если таким был св. Марк, можно поверить и его писаниям».

Кормилицею Микеланджело и была жена каменщика, потому-то, беседуя однажды с Вазари, Микеланджело сказал в шутку: «Джорджо, все хорошее в моем таланте получено мною от мягкого климата родного вашего Ареццо, а из молока своей кормилицы извлек я резец и молот, которыми создаю свои статуи».

В это время ему сообщили, что папа Павел IV задумал привести в пристойный вид ту стену капеллы, где написан Страшный суд, говоря, что люди, здесь изображенные, бесстыдно кажут свои срамные части; когда намерение папы стало известно Микеланджело, тот ответил: «Скажите папе, что это—дело маленькое и уладить его легко, пусть он мир приведет в пристойный вид, а картины привести в него можно очень быстро».

На вопрос еще одного приятеля, каково его мнение о некоем художнике (Баччо Бандинелли), который делал мраморные копии самых знаменитых античных статуй и хвастался, что своими имитациями он на много превзошел античных мастеров, Микеланджело ответил: «Кто идет за другими, никогда их не обгонит, и кто сам не умеет работать как следует, никогда не сумеет как следует воспользоваться чужими произведениями».

Сведения из «Жизнеописания», составленного Кондиви[36]

Глава 22. ...Микеланджело отзывается о нем [Донателло] с большой похвалой, находя у него одну ошибку, а именно: он говорит, что у Донателло нехватало терпения заканчивать свои произведения; вследствие этого издали они казались великолепными, но теряли при более близком рассмотрении[37].

Глава 38. ...Микеланджело окончил это произведение [роспись потолка Сикстинской капеллы] в двадцать месяцев, без всяких помощников, даже не имея человека, растиравшего краски. Правда, я слышал от него самого, что оно не закончено так, как он того хотел бы, из-за поспешности папы. Однажды папа спросил его, когда он намерен окончить капеллу, и когда Микеланджело ответил: «Когда буду в состоянии кончить»,—папа в гневе воскликнул: «Ты, кажется, хочешь, чтобы я велел тебя сбросить с лесов». «Меня-то ты не сбросишь»,—подумал Микеланджело и, уходя домой, велел снимать леса. В день всех святых он открыл это произведение, на которое папа, пришедший в капеллу в тот же день, смотрел с величайшим удовольствием и которым восхищался весь Рим. Оставалось еще протрогать его в некоторых местах ультрамарином, а в других—золотом, чтобы придать ему более богатый вид. Первый пыл прошел, и папа Юлий захотел, чтобы Микеланджело протрогал свое произведение, но Микеланджело, предвидя, чего будет стоить вторичное возведение лесов, ответил, что то, что он хотел добавить, не имеет такой важности. «Однако следовало бы его протрогать золотом»,—сказал папа. На это Микеланджело возразил с присущей ему в разговорах с папой фамильярностью: «Я не вижу людей, одетых в золото»... «Без золота это будет бедно»,—отвечал папа. «Люди, которые там

Микеланджело. Пророк Исайя.

изображены, были тоже бедны»,—сказал Микеланджело и, обратя все в шутку, остался при своем.

Глава 67. ...Он [Микеланджело] никогда не завидовал работам других, скорее по своей природной доброте, а не потому, что был о себе высокого мнения. Он всегда хвалил произведения всех великих художников, не исключая Рафаэля, с которым, как я уже сказал выше, ему пришлось выдержать не малую борьбу[38]. Он говорил только, что искусство Рафаэля не обязано его природному таланту, а приобретено долговременной практикой.

Глава 68. Видя эту же статую, Франча[39], считавшийся тогда в Болонье Апеллесом, сказал: «Какая великолепная бронза»[40]. Микеланджело, поняв, что он хвалит материал, а не форму, ответил со смехом: «Если эта бронза хороша, то я должен благодарить папу Юлия, давшего мне материал, как вы должны благодарить лавочников, продающих вам краски». В другой раз, встретив сына Франча, очень красивого мальчика, Микеланджело сказал ему: «Дитя мое, твой отец делает живые фигуры красивее, чем на своих картинах».

Глава 60. Микеланджело перестал заниматься анатомией, так как долговременное препарирование трупов до такой степени испортило ему аппетит, что он не мог ни есть, ни пить. Правда, он почерпнул из своих занятий такой богатый запас сведений, что не раз думал для пользы тех, кто хочет отдаться изучению скульптуры или живописи, издать книгу, трактующую о всех движениях человеческого тела, с приложением теории, которую он извлек из долговременной практики[41]. Он написал бы эту книгу, если бы не сомневался в своих силах, и был уверен, что будет в состоянии изложить этот предмет не хуже ученого, привыкшего передавать свои мысли словами. Знаю, что Микеланджело, читая книгу Альберта Дюрера[42], произведение, по его мнению, очень слабое, сознает, во сколько раз его собственная книга была бы совершеннее и полезнее. Правду говоря, Альберт трактует только о размерах и разнообразии тел, выводя точные правила из фигур, стоящих прямо, как палки; кроме того, что очень важно, он ничего не говорит о том, какие движения и повороты свойственны человеческому телу. Поэтому в настоящее

время Микеланджело, достигший зрелых и преклонных лет, хочет письменно изложить свои мысли.

Из «Жизнеописания Понтормо»[43]

[Микеланджело о Понтормо:] Микеланджело, увидя однажды эту работу и приняв во внимание, что она была сделана юношей 19 лет, сказал: «Как здесь видно, этот юноша еще сделается таким, что, если будет жить и продолжать работать, то вознесет это искусство до самых небес».

Из трактата Armenini[44]

При виде молодых художников, копировавших в Сикстинской капелле фреску Страшного суда, Микеланджело сказал: «Скольких это мое искусство сделает дураками!»

ПРИМЕЧАНИЯ

Микеланджело Буонарроти (1475—1564)—величайший итальянский художник, работавший и как скульптор, и как живописец, и как архитектор. Он прожил 89 лет. Его творчество первого периода отражает гуманистические идеалы ренессанса, с их культом безграничной мощи и свободы человеческой личности, широту и разнообразие ее творческих, созидательных способностей. Это—период героического стиля так называемого высокого Возрождения, период первых работ во Флоренции и работ по заказу папы Юлия II. Сюда относятся: колоссальная статуя Давида во Флоренции (1503), Моисей в Риме и героические фигуры потолка Сикстинской капеллы (1508—1512). Но с конца первой четверти XVI века гуманистическое движение вступает в состояние кризиса, нет уже прежней уверенности в мощи и свободе человеческой воли. Микеланджело является свидетелем того, как гибнет свобода его родного города, республиканской Флоренции (1530), как растет феодально-католическая реакция в стране. В связи с этим его творчество все более и более проникается пессимизмом (фигуры рабов для гробницы папы Юлия II, аллегорические фигуры на гробницах Медичи во Флоренции, 1527—1539). Утрачиваются равновесие и гармония (фреска Страшного суда в Сикстинской капелле, 1534—1541). Сам Микеланджело считал себя прирожденным скульптором. Заказы на живописные произведения он принимал против воли и смотрел

на них как на досадные препятствия занятиям скульптурой. Когда он пишет об искусстве, он имеет в виду всегда скульптуру и связанный с ней рисунок. В его стихах метафоры всегда заимствованы из области только скульптурных образов. Главной трагедией Микеланджело как художника было то, что ни один из его грандиозных замыслов скульптурных ансамблей не получил полного осуществления, тогда как его живописные произведения были им более счастливо доведены до конца.

Микеланджело был не только гениальным художником, совершенно исключительно одаренным во всех видах пластических искусств, но имел, кроме того, очень незаурядное поэтическое дарование, хотя он не является творцом новых поэтических форм и новых ритмов. Он следует образцам итальянских поэтов прошлого, преимущественно Петрарки, которого много читал, так же как и своего любимого Данте. Но его стихи, иногда трудные для понимания—так много в них шероховатостей и недостаточной отделки,—всегда насыщены мыслью, глубокой и оригинальной, и этим захватывают читателя. Лучше всего о них выразился поэт Берни, обращаясь к другим современным ему поэтам: «Он говорит всегда вещи, а вы говорите только слова».

Как раз в стихах мастер неоднократно высказывает суждения об искусстве, поражающие своей глубиной и оригинальностью. Перевод этих отрывков мы делаем в прозе, так как перевод в стихах чрезвычайно затруднителен в виду их сжатости и насыщенности. Переводчикам стихов Микеланджело почти никогда не удавалось целиком передать его мысль, сохранив форму.

Приводимые выдержки из писем Микеланджело взяты из издания G. Milanesi. Так называемые «Ricordi», т. е. записная книжка, куда Микеланджело заносил различные даты, связанные с заказами, получением денег, расходами и т. д., не опубликована (хранится в Британском музее). По сообщению Кондиви (глава 60), написавшего биографию Микеланджело, последний предполагал написат трактат о человеческих движениях и анатомии, но никогда не осуществил этого замысла.

* * *

1. Письмо это написано после бегства Микеланджело из Рима во Флоренцию в 1506 г. Получив заказ на надгробный памятник папе, мастер отправился в каменоломни Каррары за мрамором. В его отсутствие архитектор Браманте, пользовавшийся милостью папы и нежелавший ее делить с человеком такой подавляющей гениальности, как Микеланджело, постарался убедить папу отказаться от мысли соорудить себе

надгробие при жизни. Когда Микеланджело вернулся с мрамором, папа распорядился не выдавать ему денег и отказался его видеть. Разобиженный мастер уехал во Флоренцию, откуда написал это письмо, выражавшее согласие продолжать работу, но только во Флоренции.

2. Поверенный папы Льва X и кардинала Джулио Медичи по делам строительных планов Медичи, уполномоченный папой вести переговоры с Микеланджело.

3. По всей вероятности Микеланджело говорит о портрете Антонфранческо дельи Альбицци работы Себастьяно, упоминаемом в другом письме к Себастьяно. Этот портрет не сохранился.

4. В течение сорока лет длится для Микеланджело трагедия гробницы папы Юлия. Франческо Мариа делла Ровере, герцог Урбинский, родственник Юлия II, настаивал на исполнении завещания папы относительно его гробницы.

5. Ответ на вопрос Варки, организовавшего род анкеты среди художников на вопрос, которое из искусств, живопись или скульптура, должно считаться наиболее благородным (подробнее о Варки см. ниже. примечания к Якопо да Понтормо). Варки послал Микеланджело свою книжку «Две лекции Бенедетто Варки», из которых вторая посвящена этому вопросу.

6. По всей вероятности намек на «Трактат о живописи» Леонардо да Винчи

7. Различные покои Ватиканского дворца. В этом письме Микеланджело отдает предпочтение проекту храма св. Петра в Риме архитектора Браманте перед проектом архитектора Антонио да Сан Галло. Собственный проект Микеланджело являлся дальнейшим развитием проекта Браманте.

8. Фрагмент письма, приводимый самим Челлини в его автобиографии.

9. Речь идет о плане лестницы в вестибюле библиотеки Лауренцианы во Флоренции, план которой Микеланджело составил еще в 1548 г., но за отъездом из Флоренции не успел осуществить. С 1549 г. из Флоренции обращаются к Микеланджело с просьбой прислать им план, чтобы поручить исполнение лестницы другим художникам.

10. Микеланджело писал стихи для себя и для своих друзей и никогда не помышлял об их опубликовании. Однако просвещенные современники высоко ценили его поэтические произведения и известно, что во Флоренции читались публично лекции, посвященные художественному разбору стихотворений Микеланджело. Такие ученые и художественные критики, как Бенедетто Варки, а позднее Марио Гвидуччи, занимались специальным анализом стихов Микеланджело. Тем не менее при жизни мастера они не были изданы, а после его смерти о них скоро забыли. Лишь в 1623 г. внук Микеланджело, Буонаррото, сам претендовавший на поэтический дар, издал книжку стихов своего великого деда, собрав их в его бумагах, хранившихся в семейном архиве. Это издание несколько раз перепечатывалось и считалось подлинным. Лишь в середине XIX века итальянскому ученому Гуасти удалось установить, сравнивая издание 1623 г. с подлинными рукописями Микеланджело, хранящимися в Ватиканской библиотеке, насколько сильно внук исказил текст, стараясь либо сделать их

более понятными либо прикрасить по своему вкусу. Лучшим критическим изданием стихов Микеланджело считается издание K. Frey. Нумерацию стихов этого издания мы приводим в наших переводах.

11. Этот сонет, обращенный к Витториа Колонна, проводит ту же мысль, что и предыдущий, и является таким же мадригалом римской поэтессе, каким предыдущий являлся другу автора—Томмазо Кавальери. В 1546 г. разбору этого стихотворения была посвящена публичная лекция ученого гуманиста Бенедетто Варки.

12. Под телесной оболочкой автор подразумевает чрезмерную преданность чувственным побуждениям.

13. Т. е. скульптуры, в связи с представлением древнегреческой и средневековой философии о боге, как о первом художнике [демиурге], создавшем фигуру первого человека из глины.

14. Т. е. самого художника.

15. Подразумевается душа Виттории Колонна, умершей в 1547 г. Выраженная здесь метафора, которую мастер заимствует из своей художественной практики скульптора, передает не раз в стихах Микеланджело повторяющуюся мысль о благотворном влиянии на него Виттории Колонна, помогавшей его нравственному совершенствованию.

16. Здесь опять автор, для выражения восторга влюбленного, прибегает к метафоре, заимствованной из его практики литейщика из бронзы. В последних трех стихах имеется в виду параллель с расплавленным металлом, вливаемым в форму в очень узкое отверстие, и с необходимостью разбить форму для извлечения готовой статуи.

17. В этом представлении о предвечном образе, отражающемся в произведении искусства, можно отметить знакомство Микеланджело с философией Платона и ее предвечными идеями всего сущего.

18. Этот знаменитый сонет, выражающий все ту же мысль Микеланджело о благотворном влиянии Виттории Колонна на его нравственное совершенствование, чрезвычайно интересен тем, что в параллели между собственным рождением и ростом и рождением и ростом произведения искусства отчетливо выражен его взгляд на самый процесс творчества скульптора, что знакомит нас с его приемами и этапами работы. Если большинство современных скульпторов видит в модели главный ценный момент творческого процесса, отражающий с полной непосредственностью идею мастера, и часто отдает осуществление своей законченной модели техникам—резчикам мрамора,—то процесс работы у Микеланджело был иной. Он никогда не давал в модели полного оформления своей идеи, а лишь самое общее расположение членов тела, переходя затем, в вдохновенный момент прояснения этой идеи, к работе над самим мрамором, преодолевая его сопротивление не обстоятельной методой кописта модели, а яростным натиском ищущего и находящего преследующий его образ художника-творца. Этот самый существенный момент творческого процесса автор и называет вторым рождением, осуществляющим обещания молотка.

19. Перевод диалогов о живописи Франсиско де Ольянда нами сделан по тексту, изданному в «Quellenschriften für Kunstgeschichte», снабженному примечаниями Хоакима де Васконсельос, Вена, 1899.

Франсиско де Ольянда — португальский художник-миниатюрист, сын Антонио де Ольянда, также художника-миниатюриста, нидерландца по происхождению, утвердившегося в Португалии и работавшего при дворе португальских королей. Франсиско написал свою книгу о живописи, чтобы побудить короля и придворных крупными заказами содействовать повышению художественной деятельности в Португалии, а также для того, чтобы доказать, что только следование правилам итальянского искусства ренессанса может поставить развитие искусства родной страны на истинный путь. Вторая часть книги о живописи изложена в форме разговоров между автором и его римскими друзьями, к которым он причислял Микеланджело и римскую поэтессу Витториа Колонна (если только описываемые автором встречи в церкви Сан Сильвестро на Монте-Кавалло действительно имели место и не были измышлением автора. Ряд критиков подвергает их сомнению: см. Hans Tietze в «Repertorium für Kunstwissenschaft», 1905, S. 295, и Carlo Aru в «L'arte», 1928, p. 117). Микеланджело, произведения которого для Ольянда являлись воплощением наивысшей красоты в искусстве, в этих разговорах произносит длинные тирады об искусстве (слишком длинные для известного своей молчаливостью художника), которые, конечно, следует считать прежде всего выражением мыслей самого Ольянда, сложившихся, однако, в значительной мере под влиянием услышанного им от великого художника, которому он безгранично поклонялся и общения с которым он удостоился, несмотря на свою молодость (ему было тогда, т. е. в 1537 г., только 20 лет) и на замкнутый образ жизни Микеланджело. Поэтому слова Микеланджело в этих диалогах следует рассматривать не как прямые высказывания великого мастера, а как их свободный пересказ автором, окрашивающим их тенденцией, связанной с его личными целями.

20. То, что в этой тираде Микеланджело говорит о фламандской живописи, вкладывается в его уста автором с определенным намерением. Здесь идет речь о противоречии между мелочным, детальным натурализмом XV века и синтетическим реализмом высокого ренессанса. Поэтому вполне правдоподобно, что мысль в приводимой тираде была подсказана самим Микеланджело. Несомненно, однако, что в этом и следующем отрывке португалец не вполне точно передает взгляды Микеланджело.

21. Т. е. начальный штрих эскиза этого мастера стоит выше законченного произведения другого. Под Альбертом нужно разуметь Дюрера.

22. *Джованни да Удине* (1487—1546) родился в Удине, в Риме был учеником Рафаэля. Работал в Риме, во Флоренции, в Венеции, в Удине.

23. *Андреа Мантенья* (о нем см. особый раздел в настоящем сборнике).

24. *Джулио Пиппи*, прозванный *Романо* (1493—1546),—ученик Рафаэля. Работал в Риме и Мантуе.

25. *Джованни Лутери*, прозванный *Доссо Досси* (1479—1542),—ученик Лоренцо Коста, позднее усовершенствовался в Риме и Венеции, работал преимущественно в Ферраре, был прозван «Ариосто в живописи», и сам Ариосто очень высоко ставил его.

26. *Тициано Вечеллио* (о нем см. особый раздел в настоящем сборнике).

27. *Франческо Мариа Маццуоли*, прозванный *Пармиджанино* (1503 или 1504—1540), в Парме испытал на себе влияние Корреджо, в Риме усовершенствовал свой рисунок, работал главным образом в Болонье, в Мантуе, Перудже.

28. *Перин дель Вага*, или *Пьетро Буонаккорси* (1500—1547),—уроженец Флоренции, где учился у Ридольфо Гирландайо, позднее перебрался в Рим и там учился у Рафаэля. В 1528 г. переселился в Геную, где работал у князя Дориа.

29. Характерно, что Микеланджело, перечисляя выдающихся итальянских художников, говорит лишь о своих современниках. Из художников кватроченто упомянут один Андреа Мантенья. Как автор диалогов, так и его любимый художник считают, что наивысшее в искусстве воплотилось в синтетическом стиле высокого Возрождения. Характерно также, что из современников не упомянут Рафаэль. Автор знает о нелюбви Микеланджело к его прославленному сопернику.

30. Приводимые здесь Ольянда слова Микеланджело совпадают с высказыванием мастера на ту же тему, приводимым Джованбаттиста Джелли в его «Ragionamenti sopra la dificoltà del mettere in regola la lingua che si parla a Firenze», Firenze, 1551: «Микеланджело Буонарроти имел обыкновение говорить, что только те фигуры хороши, из которых выкинута вся трудность, т. е. выполненные с таким искусством, что они представляются природными, а не созданными искусством».

31. О Джорджо Вазари и его «Жизнеописаниях» см. особый раздел в настоящем сборнике.

32. Юлий III, из рода del Monte, был папой с 1550 по 1555 г. Был очень расположен к Микеланджело.

33. Замечание, очень характерное для Микеланджело, преследовавшего задачи обобщенно-монументального стиля и потому не допускавшего декоративной пестроты, столь свойственной художникам кватроченто.

34. Капелла Медичи при церкви Сан Лоренцо во Флоренции.

35. В своей работе над планом купола собора Петра в Риме Микеланджело исходит от плана плоского купола Браманте и затем все более и более от него удаляется, взяв за образец вытянутый, реберный купол Брунеллеско.

36. *Асканио Кондиви* родился в 1520 г., в юности учился у Микеланджело, затем перебрался на родину (Рапатрасоне в Марках), утонул в 1574 г. Ни одна из его работ не сохранилась, и, насколько можно судить, они не обладали художественной ценностью. Отношение его к своему учителю полно благоговения и преданности. Наивность Кондиви делает весьма достоверными те места, где он приводит собственные слова Микеланджело, тем более, что биография была написана и издана в 1553 г. (в Риме), больше чем за 10 лет до смерти мастера.

37. С этим суждением совпадает высказывание Вазари.

38. Выше Кондиви рассказывал, что Рафаэль и Браманте отговаривали папу Юлия II воздвигать себе при жизни гробницу, порученную Микеланджело, и преуспели в этом (см. выше письма Микеланджело).

39. О Франческо Франча см. прим. 1 к Рафаэлю. Этот же анекдот в почти аналогичных словах рассказан и у Вазари («Жизнеописание Микеланджело»).

40. Речь идет о колоссальной бронзовой статуе, поставленной Микеланджело в Болонье.

41. Таков же был замысал Леонардо да Винчи.

42. Работа Дюрера «De simmetria partium..., o Trattato della proporzione del corpo umano» приведена в выдержках в настоящем сборнике. Любопытна критика этого трактата у Микеланджело.

43. О Понтормо см. особый раздел в настоящем сборнике. В этом отрывке речь идет о ранней исчезнувшей работе Понтормо—фреске с изображением аллегорических фигур Веры и Любви по сторонам герба папы Льва V над порталом церкви С. Аннунциата во Флоренции.

44. *Armenini*, «Veri precetti della pittura», Libri tre, Ravenna, 1587. Слова Микеланджело, приведенные здесь, оказались пророческими, так как подражание стилю Микеланджело было одной из причин появления в итальянской живописи маньеризма.

ТИЦИАН

[1477(?)—1576]

Письмо дожу

Венеция, 1515 или 1516 г.

Светлейший князь!

Я, Тициан, слуга вашей светлости, узнал, что вы решили покрыть росписью стены [tellari] Большого совета. Мне хотелось бы, чтобы там видели одну картину [tellaro] моей руки, выдающуюся по качеству и мастерству, как та, которую другой начал уже много лет назад. Она не самая трудная во всем этом зале и требует работы не больше других. Я обязуюсь сам закончить ее, целиком на свой счет, и не хочу получить никакой другой предварительной платы, кроме как десяти дукатов за краски и трех унций лазури, если она окажется на соляной таможне, и что за мой счет будет оплачиваться один из помогающих мне юношей, а их двое; лишь 4 дуката прошу я ежемесячно и обязуюсь оплачивать другого [помощника] из своего кошелька, а также производить всякие другие расходы, которые сверх всего могут оказаться необходимыми для картины. Прошу вашу светлость, чтобы соляная таможня обещала мне уплатить по окончании названного произведения половину того, что было ранее обещано Перуджино, который должен был расписывать эту картину, т. е. 400 дукатов, тогда как он хотел ее исполнить за 800 дукатов. И чтобы во-время была принята моя кандидатура на должность биржевого маклера [sanserio] в Немецком подворье, как это было решено в светлейшем Совете 28 ноября 1514 г.[1]

Письмо к Федериго Гонзага

Венеция, 14 апреля 1531 г.

Наконец я окончил картину Магдалины, которую мне приказала исполнить ваша светлость, с тою быстротой, какая только оказалась для меня возможной, отложив все другие бывшие у меня в то время работы. Здесь я попытался выразить хотя бы отчасти то, чего ожидают от нашего искусства. Насколько я в этом успел—пусть судят другие.

Действительно, если бы руки и кисть соответствовали тем значительным мыслям, которые наполняли мою душу и разум, то, полагаю, я смог бы удовлетворить свое стремление служить вашей светлости. Но мне далеко до этого. А потому пусть ваша светлость простит меня, а чтобы легче было получить ваше прощение, названная выше Магдалина обещала мне просить вас об этом со своими скрещенными на груди руками и настаивать перед вами на этой милости.

Больше мне нечего сказать. Прошу только считать меня в числе лиц, пользующихся вашей милостью и самых ничтожных ваших слуг[2].

Письмо Филиппу, королю испанскому

. . . . .1554 г.

Ваше священное величество!

Приближается время радоваться вместе с вашим величеством по поводу дарования вам богом нового царства. И радость моя сопровождается настоящей картиной «Венеры и Адониса»; я надеюсь, что вы посмотрите на нее теми же благосклонными глазами, которыми вы раньше имели обыкновение смотреть на вещи вашего слуги Тициана. И так как «Даная», которую я уже послал вашему величеству, вся была видна спереди, то в этом, втором, рассказе [poesia] я хотел ввести некоторое изменение и показать ее с противоположной стороны, чтобы кабинет, где обе эти картины должны находиться, был более приятен для глаза. Вскоре я пошлю «Персея и Андромеду», которая будет весьма отлична от первых двух, а также «Медею и Язона»; надеюсь с божьей помощью послать вам, кроме этих вещей, еще одно произведение религиозного содержания [opera devotissima], над которым я непрерывно работаю уже в течение девяти лет и в котором, я надеюсь, ваша светлость усмотрит всю ту силу искусства, какую

только его слуга Тициан умеет применить в живописи. И пусть новый великий король Англии удостоит вспомнить, что его недостойный живописец живет стремлением быть слугою такого высокого и столь милостивого господина и что он надеется при его посредстве приобрести равным образом и милость христианнейшей королевы, его супруги. Да сохранит бог королеву, нашу госпожу, вместе с вашим величеством в течение многих счастливых веков, чтобы в счастии же пребывали и народы, управляемые и спасаемые вашей святой и благочестивой волей[3].

Из книги Ридольфи «Le maraviglie dell'arte» (1648)

«Он [Тициан] имел обыкновение говорить, что присущее ему мастерство [la virtù da lui posseduta] было особой милостью неба, и потому он никогда им не хвастался: приглашенный одним живописцем посмотреть исполненное последним произведение, он сказал лишь, что оно ему понравилось, так как показалось его собственноручной работой. Он говорил также о ком-нибудь, что тот неспособен к живописи и что многие оказывались обманутыми, повстречавшись с трудностями этого искусства; что яростное [con violenza] живописание без должного таланта может породить лишь безобразные результаты, и что в этой деятельности нужно доискиваться незамутненного гения; что живописец всегда должен в своих произведениях доискиваться характерных свойств вещей, составляя такие идеи изображаемых предметов, которые представляли бы их свойства и движения души, чудесным образом удовлетворяющие зрителя; что не цвета делают фигуры прекрасными, а хороший рисунок, и даже достигнув глубокой старости и почти совершенно лишившись света [e quasi in tutto privo di lume], он, подражая знаменитому Апеллесу, не пропускал ни одного дня, изображая что-либо углем или мелом, и именно таким способом он имел обыкновение делать свои рисунки, некоторые из которых ныне можно видеть в руках любителей»[4].

ПРИМЕЧАНИЯ

Тициано Вечеллио родился, повидимому, в 1477 г. в Пьеве ди Кадоре, еще мальчиком перебрался в Венецию, где и прожил всю свою долгую жизнь (он умер в 1576 г., дожив, по преданию, до 99 лет), если не

считать кратковременных отлучек в Феррару, Мантую, Болонью, Милан, Рим и Аугсбург. Среди его учителей называют ряд имен, но несомненно, что он был учеником гениального живописца Венеции, Джорджоне, умершего слишком молодым, чтобы довести до конца ту реформу живописи, которая обессмертила имя Тициана. Оба эти художника расписывали в 1508 г. вместе Немецкое подворье (Fondaco dei Tedeschi) погибшими ныне фресками, где, согласно преданию, ученик одержал верх над учителем. Уже этим ранним своим произведением Тициан прочно завоевал себе положение и славу лучшего живописца. В 1516 г. он был назначен официальным живописцем республики, вскоре после этого получил заказы от герцога Феррарского, затем—от герцога Мантуанского, несколько позже—от герцога Урбинского. Папа приглашал его, правда, безуспешно, работать в Рим; множество заказов исполнил он для императора Карла V и его сына Филиппа. Ведя на фоне падающего экономического благосостояния Венеции не только вполне обеспеченную, но даже роскошную жизнь в обществе своих ближайших друзей—Пьетро Аретино, первого в истории журналиста, и виднейшего венецианского скульптора и архитектора Якопо Сансовино,—Тициан счастливо продолжал совершенствовать свое искусство, достигнув в самые последние годы жизни вершины живописного мастерства. Никаких литературных трудов он не оставил. Многочисленные письма его носят или деловой характер, если они адресованы к заказчикам и покровителям, или интимный, если они адресованы к друзьям (особенно обширна его переписка с Аретино, несмотря на то, что жили они в одном городе). В письмах его нет ничего, что могло бы пролить свет на его работу. О ней приходится судить из вторых рук. В своей книге «Trattato della Pittura» (II, 446) Ломаццо рассказывает, как Аурелио Луини, сын Бернардино, посетил мастерскую стареющего Тициана и спросил его, как ему удается связать в одно целое деревья, почву и фон. Вместо ответа Тициан показал ему большой пейзаж, в котором ничего нельзя было разобрать вблизи, но на расстоянии все прояснялось, точно под влиянием лучей солнца. Луини покинул мастерскую, утверждая, что никогда не видел ничего подобного. О специфической технике Тициана рассказано со слов Джакомо Пальмы Младшего во втором издании книги Boschini, служившей путеводителем по живописным сокровищам Венеции («Le minere della Pittura», 1664, второе издание под заглавием «Le ricche minere della Pittura Veneziana», 1674, насколько мне известно, переизданий не было). Тициан начинал с того, что клал на холст массу красок, служивших подмалевком; затем он принимался писать, решительно ударяя густо насыщенной кистью, чередуя это то с протиркой чистого красного тона, служившей как бы полутоном, то с мазками белил. Той же кистью, окунутой то в красную, то в черную, то в желтую краску (по сообще-

нию Ридольфи, Тициан писал тело всего лишь четырьмя красками), он моделировал тело и создавал несколькими ударами как бы обещание прекрасного образа. Эти наброски так пленяли лучших знатоков, что многие старались получить их, желая проникнуть в тайны живописи. «Положив эти драгоценные основы, он оборачивал свои картины лицом к стене и оставлял их в таком положении иногда в течение нескольких месяцев; затем, пожелав вернуться к ним, он их разглядывал с суровым вниманием, точно изучая смертельного врага, дабы увидать их недостатки. И по мере того, как он открывал черты, не вязавшиеся с его тонким чувством красоты, он принимался, подобно доброму хирургу, лечить больного, не поддаваясь жалости... Оперируя таким образом, он исправлял свои образы и достигал полной гармонии, передавая красоту натуры и проявляя красоту искусства. Поработав над одной картиной, он, в ожидании того, что она высохнет, переходил к другой и производил то же самое; выбрав момент, он покрывал живым телом эти остовы, доводя тело до окончания посредством ретушей и сообщая всему дыхание жизни. Он никогда ничего не писал с одного раза и утверждал, что импровизатор не может создать ни умного, ни правильно сложенного стиха. Последние ретуши он наводил легкими ударами пальцев по поверхности написанного тела, сближая их с полутонами и втирая один тон в другой. Иногда таким же втиранием пальцев он клал густую тень куда-либо, чтобы придать этому месту силу, или же лессировал красным тоном точно каплями крови, и это придавало всему силу и углубляло впечатление. И Пальма утверждал, что воистину к концу он писал более пальцами, нежели кистью» (перевод соответствующего места из книги Boschini, которую мне не удалось раздобыть в подлиннике, приведен у А. Бенуа, «История живописи», т. II, стр. 432 и 433).

***

1. Письмо опубликовано у Gaye «Cart. ined.», II, 142. Перев. у Guhl, I, 264 и сл. Gaye, а вслед за ним и Guhl, датируют письмо январем 1515 г. Но Crowe e Cavalcaselle, «Tiziano», I, 131, относят письмо к январю следующего, т. е. 1516 г.

Тициан стремится в данном письме получить работу по окончании большой картины, начатой несколько раньше Пьетро Перуджино. Ходатайство Тициана было удовлетворено коллегией 28 января 1515 г. В этом постановлении Тициан за работу должен был получить не 400, а 300 дукатов, помощник его—3 дуката в месяц, кроме того, на краски Тициану выдавалось 10 дукатов и 3 унции лазури.

Должность «биржевого маклера» в Немецком подворье поручалась в виде почета самому знаменитому живописцу и была пожизненной. Впервые с ходатайством на эту должность Тициан выступил в 1513 г., тогда же Совет десяти обещал удовлетворить его ходатайство. В ответе на приве-

денное письмо согласие Совета подтверждается. Но признан он был официальным живописцем Венецианской республики лишь после смерти Джованни Беллини (29 ноября 1516 г.), занимавшего эту должность до Тициана. Обязанностью живописца было писать портрет каждого нового дожа, т. е., следовательно, довольно редко и через очень неопределенные промежутки. Хотя должность была пожизненной, но живописца можно было лишить ее, и поэтому нужно было поддерживать хорошие отношения с Советом десяти. Слава Тициана как живописца была настолько велика, что он сохранил эту должность до самой смерти, несмотря на то, что с достаточной регулярностью писал лишь портреты дожей, не слишком обременяя себя работами в зале Большого совета, выслушивая довольно равнодушно постоянные упреки.

2. Письмо напечатано у Gaye, «Cart. ined.», II, 225. «Магдалина» Тициана известна в ряде повторений, мало отличающихся одно от другого, и трудно решить, какая из них была написана для Гонзага. Наиболее известны: в галлерее Питти (Флоренция) и в Эрмитаже (Ленинград). Первая из них происходит из собрания герцога Урбинского и, повидимому, была написана до «Магдалины» Гонзага. Вторую Кроу и Кавальказелле относят к более позднему периоду,—1566 г. Выраженная в этом письме мысль под видом светской любезности скрывает проблему, живо волновавшую художников позднего возрождения: могут ли техника и уменье («рука и кисть») вполне выразить замысел? Вполне ясно вопрос этот был поставлен уже у Леонардо, когда он требовал продуманного суждения от живописца; позднее эта проблема выродилась в пустой спор о возможности «безрукого Рафаэля»: был бы Рафаэль великим живописцем, если бы он родился безруким?

3. Письмо напечатано у Stefano Ticozzi, «Vite de'Pittori Vecellj di Cadore», Милан 1817, App. III, p. 312. Все письмо, кроме первых вступительных фраз, перепечатано у Crowe e Cavalcaselle, «Tiziano, la sua vita e i suoi tempi», t. II, p. 193. Письмо не датировано, но так как брак Филиппа Испанского с Марией Английской (откуда и надежды испанской короны на приобретение новых земель) состоялся в 1554 г., а отзыв Филиппа об этом письме Тициана датирован 6 декабря этого года, то довольно точно можно отнести письмо к осени 1554 г. Очень интересна живописная задача, поставленная себе Тицианом во всех названных в письме картинах: фигуры с разных сторон и в разных ракурсах. Все упомянутые картины («Венера и Адонис», «Даная», «Персей и Андромеда») известны в многочисленных повторениях.

4. Со слов непосредственных учеников Тициана эти его высказывания собрал Ридольфи в книге «Le maraviglie dell'arte», т. I, изд. 1-е, 1648 г.

АНТОНИО КОРРЕДЖО

(1494—1534)

Договор с Альберто Пратонеро

Реджо, 14 октября 1522 г.

Посредством этой собственноручной моей записи сообщаю я, Альберто Пратонеро, всякому и каждому, что я обязуюсь дать мастеру Антонио да Корреджо, живописцу, 208 лир старыми монетами Реджо, в виде оплаты одной картины, которую тот обещает мне сделать со всем совершенством и на которой должно быть написано рождество нашего господа со всеми относящимися сюда фигурами, по тем размерам и той величины, которую я определил на собственноручном рисунке, переданном мне мастером Антонио.

В указанный выше день выплатил я ему, как часть цены, сорок лир старыми монетами.

«А я, Антонио Лието из Корреджо, признаю, что получил в тот день и тот год, как указано, столько, сколько написано выше, в знак чего написал я это собственноручно».

Договор с духовенством кафедрального собора в Парме

Парма, 3 ноября 1522 г.

Достопочтенный Паскалиус дель Балиардис и Галеац де Гаримбертис, оба—каноники Пармской церкви, и благородный рыцарь Д. Сципио делла Роза из Пармы и весь строительный совет названной Пармской церкви в целом и каждый из них

в отдельности, в сем официальном документе, имеющем в виду постройку названной Пармской церкви, согласились и соглашаются с мастером Антонио де Корреджа, живописцем, который при сем присутствует и который за себя и за своих наследников и потомков принимает работу по росписи названной церкви, так и на тех условиях, которые следуют ниже*: во-первых: названный мастер Антонио обязуется украсить живописью все, что относится к хору, и купол с его арками и пилястрами, но без боковых капел и за алтарем [dietro andando al sacramento], стенных фризов [fassa], сводов [crosero] и ниш с парапетами [nicchie con le sponde], и все, что видно на стенах от высоты капелл до пилястров, что по примерным подсчетам достигает 150 квадратных сажен или около того. Роспись должна состоять из картин, которые должны быть для того указаны и которые должны подражать природе, бронзе или мрамору, в зависимости от того, чего требуют место и приличие постройки, равно как природа и красота самой живописи, и все это за его собственный счет.

Со своей стороны названные господа члены строительного совета обязаны и соответственно этому обязуются дать названному мастеру Антонио на 100 дукатов золота в листах, для украшения названного произведения и названной живописи, в виде платы за работу по названной росписи—1 000 золотых дукатов, равно как представить ему готовые леса, а также известь для оштукатурки стен и оштукатурить стены за счет названной постройки.

ПРИМЕЧАНИЕ

Антонио Аллегри, сам себя переименовавший в Лието (по-итальянски allegro и lieto равно значат «веселый»), но более известный как Корреджо, родился, вероятно, в 1494 г. в Корреджо, с 1518 по 1530 г. работал в Парме, последние годы жизни, до самой смерти, в 1534 г., жил в родном городе. Испытав на себе, повидимому, влияние мантуанской школы, в частности Мантеньи (если Корреджо был в Мантуе), он во всяком случае развился в самостоятельного и крупнейшего мастера, который не имел непосредственных учеников и продолжателей, но оказал огромное влияние на живописцев последующего столетия. Единственными собственноручными записями Корреджо являются последние строки первого из приведенных документов. Это—договор художника с Альберто Пратонеро

* До сих пор—латинский текст, дальше—по-итальянски.

(опубликован Pungilioni, «Memorie di Corregio», I, 141, и II, 180; перевод у Guhl, I, 152). Договор имеет в виду одну из самых известных картин Корреджо, так называемую «Ночь», хранящуюся ныне в Дрезденской картинной галлерее. Второй из приводимых документов имеет в виду роспись громадного восьмиугольного сводчатого купола Пармского собора. На самом куполе изображено «Вознесение Марии». Здесь в смелых ракурсах передана масса летящих вверх нагих и полунагих фигур святых и ангелов; в парусах помещены сидящие фигуры покровителей Пармы; по краю купола изображена балюстрада, а за нею—фигуры апостолов среди юношей, возжигающих фимиам. Эта роспись оказала огромное влияние на всю последующую роспись плафонов и куполов. Заказчики (духовенство собора) считали роспись незаконченной — Корреджо не успел покрыть фресками всю ту огромную поверхность, которая указана в договоре,—и на этом основании не только не уплатили ему всего, но даже через 20 лет после смерти Корреджо требовали от его наследников возвращения части выплаченных ему сумм.

ЯКОПО КАРУЧЧИ

(1494—1557)

Письмо к Бенедетто Варки

Флоренция, 18 февраля (1546 г.?)

То удовольствие, достопочтенный мессер Бенедетто, которое вы, как я знаю, находите в красивой картине или статуе, а кроме того, и та любовь, которую вы питаете к людям этих профессий, принуждают меня думать, что ваш изысканный ум стремится найти достоинства и отношения обоих этих искусств. Такое исследование, и прекрасное и трудное, конечно, послужит украшением вашему редкостному таланту. И так как вы благосклонно запрашиваете меня в своем недавнем письме об этих отношениях, то хоть, может быть, я не сумею и не смогу выразить словами и чернилами старание того, кто работает в искусстве, все же попытаюсь сообщить вам то, что думаю об этом по некоторым пунктам и привести некоторые примеры этого отношения совсем запросто и не делая из них никаких выводов.

Дело это настолько трудно само по себе, что по этому поводу нельзя спорить, а еще того меньше—притти к какому-либо решению, так как существует лишь одно, что благородно и что лежит в основе всего другого,—это рисунок. По сравнению с ним все остальное слабо и незначительно. Ведь вы видите, что каждый, кто владеет рисунком, преуспевает как в живописи, так и в скульптуре. И если все другое, что можно было бы привести, слабо и незначительно по сравнению с рисунком, то все это и не может спорить с ним одним. Следовательно, его нужно оставить совершенно в стороне, если все остальное

может порождать из себя лишь еще более слабые доводы без определенного конца или вывода.

Как следует назвать пластическую фигуру, которая со всех сторон свободно сработана и полностью закончена, а также обработана в определенных местах посредством резца и других трудно овладеваемых инструментов, тогда как невозможно понять, как этого удалось достигнуть и завершить в камне или иной твердой вещи посредством железа, если того же столь трудно добиться даже и в мягкой глине? И все это не говоря уже о том, что приходится тонко и с большим трудом так сработать поднятую в воздух руку, держащую что-либо в пальцах, чтобы она не обвалилась. К этому присоединяется также и то, что нельзя уже помочь, если рука слишком поднята вверх. Все это, конечно, совершенно правильно, но после того, как фигура будет расположена с одной стороны, она должна быть расположена еще и с другой стороны. При этом иной раз фигуру вообще нельзя обработать, если в каком-нибудь месте отсутствует камень, так как чрезвычайно трудно сделать все части пропорциональными во всех измерениях и никогда не увидишь, какова будет фигура, разве только тогда, когда она вполне закончена. И если это не совсем маленькие вещи, то никак нельзя помочь. Итак, кто не обладает фундаментом, в виде рисунка, будет впадать в слишком заметные ошибки и оплошности, и подобного рода маленькие случайности очень трудно обходить как в одном, так и другом искусстве. А кроме того, существуют еще различные виды техники, как-то: бронза, мрамор, многочисленные другие виды камня, стукко, дерево, глина и многие иные материалы, требующие очень больших навыков, помимо телесного напряжения, которое также не мало. Но оно поддерживает в человеке здоровье и улучшает его телосложение, тогда как живописец находится в совершенно обратном положении, так как напряжение его идет во вред телу, так что скорее получается пресыщение духа, чем приращение плоти. Ведь слишком смело стремится живописец так подражать посредством красок всем вещам, созданным природой, чтобы они с виду действительно таковыми бы и казались. Живописец стремится даже улучшить природные вещи, чтобы сделать свое произведение богатым и разнообразным, поскольку он везде, где оно к месту, изображает всякие виды блеска, ночные сцены с огнем и другим подобным освещением, свет и облака, пейзажи вдали и вблизи, постройки с соблюдением различных наставле-

Якопо да Понтормо. Портрет молодого человека.

ний перспективы, зверей разного рода и цвета и тысячи других вещей. Вполне возможно, что на одной картине, которую ты пишешь, встречаются вещи, никогда не созданные природой, кроме того, как я уже сказал, что они улучшаются и что им посредством искусства придается больше прелестей, а также что они располагаются в наиболее подходящих друг к другу положениях.

К этому присоединяются опять же различные виды работы— масло и фреска, темпера и клеевые краски, причем всегда нужно обладать большими навыками, чтобы обходиться с красками и знать их действие, если они смешиваются такими разнообразными способами, чтобы в них оказались светлое и темное, свет и тень, рефлексы и бесчисленные другие относящиеся сюда вещи. А то, что я сказал о слишком большой смелости живописца, вытекает из его стремления превзойти самое природу, поскольку он хочет вложить в фигуру дух и сделать ее по видимости живой, хотя он и изображает ее всего только на поверхности. Но ведь он должен был бы подумать при этом по крайней мере о том, что бог, создавая человека, сделал его в выпуклой и круглой фигуре, ибо таким образом в него легче было вложить жизнь. В таком случае, конечно, живописец не поставил бы себе такой искусной или, скорее, чудесной и божественной задачи.

Далее, я утверждаю и могу привести доказательство того, что Микеланджело глубину своего рисунка и величие своего божественного гения мог показать не в своих достойных изумления скульптурных фигурах, а в своих изумительных живописных произведениях с многочисленными фигурами в прекрасных позах и ракурсах. Ведь эти последние он всегда любил больше потому, что они труднее и что труднее было их осуществить для его сверхъестественного гения, но не потому, что он не знал, что его величие и бессмертие зависят от скульптуры, этого благородного и непреходящего искусства, к которому больше причастна вечная длительность мраморных каменоломен возле Каррары, чем способность художника. Ведь скульптор работает на лучшем материале, и этот материал и рельеф у больших мастеров являются причиной высоких оценок, равно как великой славы и других почестей в виде признания столь больших способностей. Я представляю себе, что дело обстоит здесь так же, как с одеждой. Скульптура—это тонкое и хорошее сукно, почему оно и больше сохраняется и больше стоит. Живо-

пись же—это расчесанное чертово сукно, которое выдерживает лишь немного времени и дешево стоит, и если оно потеряет свой ворс, то ни на что уже больше не годится.

Но так как каждая вещь должна иметь свой конец, то и я здесь не хочу быть вечным со своими речами. Мне, конечно, следовало бы уже давно умолкнуть, но вы должны меня простить, так как важная тема этого письма побуждала меня заставлять мое перо писать все дальше и дальше, чтобы вы могли убедиться, насколько я готов к вашим услугам и как охотно я иду навстречу вашим пожеланиям. [Следует еще несколько любезностей].

ПРИМЕЧАНИЕ

Якопо Каруччи, прозванный *да Понтормо*, родился в 1494 г. в Понтормо, близ Эмполи, был некоторое время учеником Леонардо да Винчи, а с 1513 г. —Андреа дель Сарто, умер в 1557 г. Во вторую половину жизни испытал сильное влияние Микеланджело. Особенно прославился своими безукоризненными рисунками и портретами. Среди современников он слыл чудаком, и были известны его оригинальные взгляды на искусство. Мы помещаем его ответ на анкету, разосланную Бенедетто Варки ряду выдающихся мастеров, где им предлагалось решить вопрос о том, какое искусство—живопись или скульптура—важнее.

Бенедетто Варки—один из самых значительных тосканских ученых первой половины XVI века. После изгнания Медичи, в 1527 г., он был во Флоренции, там же был во время осады 1529 и 1530 гг., занимал ряд должностей как в городе, так и в войсках (по словам его биографа, D. Silvano Razzi). Оказывал сопротивление монархическим планам Медичи, покинул Флоренцию с семьей своих благожелателей, Строцци, но вернулся, когда Козимо I (по совету друга Варки, Луки Мартини) призвал его обратно и поручил ему написать историю Флоренции недавнего времени. Познания его были очень велики, писательская деятельность очень многообразна. С 1545 г. он был консулом, т. е. президентом Флорентинской академии, тогда же занялся вопросами искусства.

ТИНТОРЕТТО

(1518—1594)

Из книги Ридольфи «Le maraviglie dell'arte», 1648

По возвращении Тинторетто из одного ломбардского города, на вопрос Якопо Пальма, что он думает о талантах местных художников, он ответил: «Ничего другого не могу сказать тебе, Якопо, кроме лишь того, что они пребывают во мраке»[1].

Тинторетто говаривал часто, что изучение живописи утомительно, и чем больше в него углубляться, тем больше встречается затруднений и, чем дальше, тем глубже это море.

Он говорил также, что учащаяся молодежь никогда не должна удаляться с пути знаменитых мастеров, если желает успеха; особенно—с пути Тициана и Микеланджело: один из них удивителен в рисунке, другой—в колорите; что натура (для каждого из них) была одна и та же; но что не должно изменять по своей прихоти мускулы фигур.

«При обсуждении какой-либо картины,—говорит он,—необходимо подметить, было ли первое впечатление от него приятно для глаза и не нарушил ли автор основных законов искусства [ragioni dell'arte]; а в остальном, в деталях и мелочах, у каждого могут быть свои ошибки». Он говаривал, что «если придется выставлять свои произведения для публики, то нужно воздержаться подольше от того, чтобы самому итти их осматривать, дабы все стрелы были выпущены [в твое отсутствие] и люди понемногу привыкли к виду картин».

На вопрос—какие цвета самые лучшие—Тинторетто ответил: «Черный и белый, потому что один придает силу фигурам, углубляя тени, другой передает им рельеф [лепку]».

Тинторетто. Моисей, высекающий воду из скалы.

Постоянным его правилом было, чтобы к рисованию с натуры допускать лишь опытных людей, ибо в [натуре] по большей части не было ни изящества [grazia], ни художественности форм [buona forma].

Увидевши некоторые рисунки Луки Генуэзского[2], которые тогда только что появились, он сказал: «Этого достаточно, чтобы погубить юношу, не овладевшего в достаточной мере основами искусства, но взрослый человек, опытный в этом ремесле, может извлечь из них кое-какие полезные плоды, так как они преисполнены учености».

Тинторетто имел еще привычку говорить, что красивые краски продаются в лавках на Риальто, но что рисунок[3] извлекается из сокровищницы таланта посредством упорного изучения и долгих бессонных ночей, а потому немногие его правильно понимают и применяют.

По поводу живописи Андреа Скиавоне Тинторетто говорил: «Достоин порицания тот художник, в доме которого нет ни одной картины Андреа, но еще большей кары достоин тот, кто не старается рисовать лучше его»[4].

О своих картинах «Адам и Ева» и «Каин и Авель» Тинторетто говорил, что изобразил эти тела после усиленного изучения обнаженной модели через сетку, чтобы точно подметить, где пересекаются отдельные части тела, однако после этого он постарался придать грацию общим очертаниям, как он изучал это на рельефах (без этого изучения нельзя достаточно оценить фигуры), и хотел в этих телах показать образец приема, которым надо передавать вещи с натуры[5].

Молодому болонскому художнику Одоардо Фиалетти, приехавшему учиться в Венецию, Тинторетто на его вопрос, что ему надлежит делать, чтобы преуспеть, сказал только: «Рисовать!» На вопрос Фиалетти, что еще ему можно посоветовать, старик повторил: «Рисовать и еще рисовать»[6].

Несколько молодых фламандских художников по приезде из Рима посетили Тинторетто и показали ему нарисованные ими сангиной и с крайней тщательностью растушеванные головы; Тинторетто спросил—сколько времени они над этим работали; услышав, что они употребили кто десять, кто пятнадцать дней на рисунок, Тинторетто сказал: «Поистине, меньше времени вы не могли бы на это потратить»,—и, обмакнув кисть в черную краску, в несколько мазков нарисовал фигуру, энергично проложил света белилами и, обернувшись к посетителям

Тинторетто. Каин и Авель.

сказал: «Мы, бедные венецианцы, умеем рисовать только так». [Биограф добавляет, что художники были поражены легкостью его передачи замысла и поняли, сколько времени они потратили напрасно.]

Некие заказчики, чтобы досадить Тинторетто, заказали ему картину «Иероним в лесу». Он написал, как принято, обнаженную фигуру святого, на фоне деревьев. Увидав картину, заказчики сказали, что хотят, чтобы Иероним был не «перед лесом», а «в лесу». Тинторетто понял, что они хотели уязвить его, и сказал: «Зайдите еще раз и вы увидите его в лесу». Смешав краски на оливковом масле, он написал деревья, которыми закрыл всю фигуру[7]. Заказчики, не видя больше святого, спросили смеясь: «А где же Иероним?» Тогда Тинторетто снял ногтем часть невысохшей краски и показал им его, чем привел их в смущение.

Во время работы во Дворце дожей над композицией «Рая» для залы Большого совета несколько прелатов и сенаторов посетили Тинторетто и, видя, как он работает сильными мазками, спросили его: «Почему Джованни Беллини, Тициан и другие из старых живописцев были так тщательны в своих работах, а он мажет кое-как?» На это, не теряя времени, Тинторетто смело ответил: «У этих стариков не было стольких посетителей, как у меня, чтобы им морочить голову». После этого никто не решался его задевать.

Однажды на собрании у синьора Джакомо Контарино[8], где собиралось много замечательных художников и других близких к творчеству лиц [virtuosi soggetti], очень хвалили один женский портрет Тициана; и один из присутствующих остроумцев [bell'ingegno] сказал, обращаясь к Тинторетто: «Вот как надо бы писать»; Тинторетто, уже старику, показалось, что эти слова были направлены против него; придя домой, он взял полотно, на котором, тоже Тицианом, была написана женская голова, написал на другом конце этого полотна головку девушки, своей соседки; и, закончив ее немного, а другую голову покрыв клеевой краской, отнес ее на очередное собрание; когда она была выставлена, все устремили на нее взгляды, обсуждая ее, как исключительное произведение самого Тициана. Тогда Тинторетто, сняв губкой краску с первой головы сказал: «Вот эта, действительно, кисти Тициана, а ту, другую, сделал я; теперь синьоры, вы видите, какое значение в суждении [о картине] имеют обаяние имени художника [autorità] и установившаяся

Тинторетто. Ангелы, несущие тело Христа.

репутация [opinione] и как мало людей, которые хорошо разбираются в живописи».

Тинторетто говорил еще, что «Тициан иногда исполнял некоторые произведения так, что нельзя было придумать и сделать лучше, но были [у него] и такие, которые можно было бы еще лучше нарисовать».

Рафаэлло Боргини[9]

Собщает о Тинторетто: «Он сам признается, что считает мастерами в деле рисунка только флорентинских мастеров, но в расцвете он, по его словам, подражал природе и затем в особенности Тициану».

ПРИМЕЧАНИЯ

Джакопо Робусти (1518—1594)—сын венецианского красильщика, прозванный «маленьким красильщиком»—*Тинторетто*. Он рано проявил художественное дарование, был отдан учиться в мастерскую Тициана, но пробыл там недолго. Возможно, что он работал затем в мастерских других венецианских художников. Он копировал картины Тициана и срисовывал слепки со скульптур Микеланджело и с античных рельефов. Он много рисовал также с натуры, придавая телам разнообразные ракурсы. Изучал сочленения на трупах. Стремился сочетать изученное на натуре с изучением рельефов, чтобы установить связь между красотой формы и ее живописной цельностью и нежностью. «Он делал также маленькие модели из

воска и гипса, одевал их в лоскутки и старался складками передать очертания членов. Иногда он помещал их среди маленьких домов и целых архитектурных перспектив, сделанных из игральных карт и картона, приспособляя свечечки к окнам, чтобы судить об эффектах света и теней» (по словам Ридольфи). «Подвешивал на нитках к балкам потолка некоторые из моделей, чтобы изучать эффекты фигур при наблюдении их снизу вверх и научиться делать ракурсы для плафонов, и компановал таким образом причудливые эскизы». «Чтобы лучше изучить приемы наложения краски, старался бывать всюду, где что-нибудь окрашивали и расписывали, и часто принимал участие в работе маляров». «Кроме того, он помогал в работе художнику Андреа Скиавоне, колорит которого очень нравился Тинторетто и которому так же трудно доставалось признание, слава и заказы, как и ему самому».

Начало процветания Тинторетто относится к 1548 г., когда ему было заказано 4 картины на темы о жизни и чудесах св. Марка. До нас дошли картины Тинторетто, написанные на холсте, часто потемневшие, но все же хранящие яркость и богатство его палитры. Некоторое понятие о том, каким был колорит Тинторетто, можно иметь по отдельным фрагментам его картин в Венеции и по эскизам, находящимся в Мадриде (музей Прадо). Техника станковой живописи Тинторетто—вначале такая же, как у всех венецианцев его времени,—клеевая подмалевка (темперой) и прописка и лессировка прозрачными красками на масле или лаке. От его фресок, довольно многочисленных, судя по писаниям биографов, не сохранилось ничего. Особого упоминания заслуживают некоторые из более поздних работ Тинторетто, в которых он не соблюдает всех правил постепенного наложения красок, а пользуется цветным грунтом, по которому пишет сразу корпусными красками (alla prima). Для передачи нежной светотени, особенно в пейзаже, он прибегает к золотисто-коричневому преобладающему тону с рассеянными в световых частях отдельными цветными блестками краски (картины «Магдалина в пустыне» и «Мария Египетская» в Скуола ди Сан Рокко в Венеции). Оба эти приема имели успех у последующих мастеров светотени (Караваджо, Рибейра, Веласкес, Эльсгеймер, голландцы круга Рембрандта).

Приводимые изречения Тинторетто и анекдоты из его жизни сложились уже во времена его славы, когда он вращался в кругу литераторов и ученых, имел возможность проявлять свои музыкальные способности, сочинял комические инсценировки, имел достаточно заказов и учеников, и его быстрые, непосредственные и меткие реплики запоминались и даже записывались слышавшими.

Что касается его переписки, то, кроме нескольких деловых писем, мы не имеем ничего, частная его переписка также не была обильной. Большое

значение имело также и то обстоятельство, что Тинторетто почти не путешествовал, как другие его современники, и только однажды выезжал на более продолжительный срок в Мантую для исполнения заказа.

* * *

1. *Якопо Пальма Младший* (1544—1628)—племянник Якопо Пальма Старшего, венецианский художник, пользовавшийся советами Тинторетто.

2. *Лука Камбиазо* (1527—1585)—генуэзский живописец, скульптор и рисовальщик, применял в своих рисунках схематические построения, в которых человеческие фигуры и прочее превращал в упрощенные геометрические формы (своего рода кубизм XVI века).

3. В данном случае можно понять двояко, так как в XVI веке слово «disegno», кроме прямого значения «рисунок», имело еще значение «концепция» или «композиционный эскиз».

4. *Андреа Скиавоне*, собственно *Андреа Мельдола* (1503—1563),—талантливый венецианский живописец и офортист, отличавшийся замечательным колоритом и эскизной манерой работы, в силу которой рисунок его страдал некоторой приблизительностью. Совместная работа Скиавоне и Тинторетто имела сильное влияние на последнего.

5. Эти картины находятся в галлерее Академии в Венеции.

6. *Одоардо Фиалетти* (1573—1638)—болонский живописец и офортист, учившийся в Болонье и Риме. Он долгое время совершенствовался в мастерской Тинторетто, пользовался успехом в свое время как рисовальщик.

7. Краски, стертые на оливковом масле, не сохнут годами.

8. *Джакомо Контарино*—коллекционер, меценат, владелец наиболее крупной библиотеки по венецианской истории, по наукам и искусствам. Его дворец в квартале Сан Самуэле знаменит своим садом с экзотическими растениями.

9. *Рафаэлло Боргини*—автор книги «Il riposo», вышедшей во Флоренции в 1584 г.

ВЕРОНЕЗЕ

(1528—1588)

Протокол заседания трибунала инквизиции

Суббота, 18 июля 1573 г.

Сего 18-го дня июля месяца 1573 г., в субботу. Призванный в инквизицию, перед лицо священного трибунала, Паоло Калиари Веронец [Веронезе], проживающий в приходе св. Самуила и спрошенный о его имени и фамилии, ответил так:

На вопрос о его профессии.

О.—Я рисую и пишу фигуры.

В.—Известны ли вам те причины, по которым вы сюда призваны?

О.—Нет.

В.—Представляете ли вы себе, каковы эти причины?

О.—Я могу себе их представить.

В.—Скажите, что вы думаете об этом.

О.—Я думаю, что это имеет отношение к тому, что мне было сказано почтенными отцами или, вернее, настоятелем монастыря святых Иоанна и Павла (я не знаю его по имени), который мне объявил, что он пришел сюда и что ваши преподобия обязали его изобразить на картине Магдалину вместо собаки. Я ему ответил, что весьма охотно сделаю все, что нужно сделать ради моей чести и для славы картины, но что, по-моему, фигура Магдалины не может быть здесь исполнена хорошо,—и по многим причинам, о которых я скажу тотчас же, как только мне будет дана возможность сказать о них.

В.—О какой картине вы сейчас говорили?

О.—Это—картина, изображающая тайную вечерю Иисуса Христа с его апостолами в доме Симона.

В.—Где находится эта картина?

О.—В трапезной братьев [монастыря] святых Иоанна и Павла.

В.—Исполнена она фреской, или на дереве, или на полотне?

О.—На полотне.

В.—Скольких футов она в высоту?

О.—Около семнадцати футов.

В.—А в ширину?

О.—Примерно тридцать девять.

В.—Нарисовали ли вы людей в этой вечере нашего господа?

О.—Да.

В.—Сколько людей вы изобразили и что каждый из них делает?

О.—Прежде всего—хозяина постоялого двора, Симона; затем, ниже него, решительного оруженосца, который, как я предполагал, пришел туда ради собственного удовольствия поглядеть, как обстоят дела с едою. Там много еще и других фигур, но их я теперь уже не припоминаю, так как прошло много времени с тех пор, как я написал эту картину.

В.—Рисовали ли вы другие «вечери», кроме этой?

О.—Да.

В.—Сколько их нарисовали вы и где они?

О.—Одну я нарисовал в Вероне для почтенных монахов [монастыря] св. Лазаря; она находится в трапезной. Другая находится в трапезной почтенных отцов [монастыря] св. Георгия здесь, в Венеции.

В.—Но эта картина—не «вечеря» и, вообще говоря, не называется «вечерей» нашего господа.

О.—Еще одну я сделал в трапезной св. Себастиана, в Венеции, и еще одну—в Падуе, для отцов [монастыря] Магдалины. Я не припоминаю, делал ли я еще какие-либо другие.

В.—В «вечере», написанной вами для [монастыря] св. Иоанна и Павла, что обозначает фигура того, у кого кровь идет из носа?

О.—Это—слуга, у которого случайно пошла носом кровь.

В.—Что обозначают эти люди, вооруженные и одетые, как немцы, с алебардою в руке?

О.—Об этом нужно сказать несколько слов.

В.—Говорите.

О.—Мы, живописцы, пользуемся теми же вольностями, какими пользуются поэты и сумасшедшие, и я изобразил этих людей с алебардами—как один из них пьет, а другой ест у нижних ступеней лестницы, чтобы оправдать их присутствие в каче-

стве слуг, так как мне казалось подобающим и возможным, что хозяин богатого и великолепного, как мне говорили, дома должен был бы иметь подобных слуг.

В.—А для чего изобразили вы на этой картине того, кто одет как шут, в парике с пучком?

О.—Он там в виде украшения, так принято это делать.

В.—Кто сидит за столом Иисуса Христа?

О.—Двенадцать апостолов.

В.—Что делает св. Петр, который сидит первым?

О.—Он разрезает на части ягненка, чтобы передать на другую сторону стола.

В.—Что делает следующий за ним?

О.—Он держит блюдо, чтобы получить то, что дает ему св. Петр.

В.—Скажите, что делает третий?

О.—Он чистит себе зубы вилкой.

В.—Сколько по вашему мнению лиц действительно было на этой вечере?

О.—Я думаю, что там были только Христос и его апостолы; но поскольку у меня на картине остается некоторое пространство, я украшаю его вымышленными фигурами.

В.—Кто-нибудь вам приказывал изображать немцев, шутов и другие подобные фигуры на этой картине?

О.—Нет, но мне было поручено украсить ее так, как я сочту подходящим; а она велика и может вместить много фигур.

В.—Разве те украшения, которые вы, живописец, имеете обыкновение делать, не должны подходить и иметь прямое отношение к сюжету, или же они всецело предоставлены вашему воображению на полное его усмотрение, без каких бы то ни было оснований?

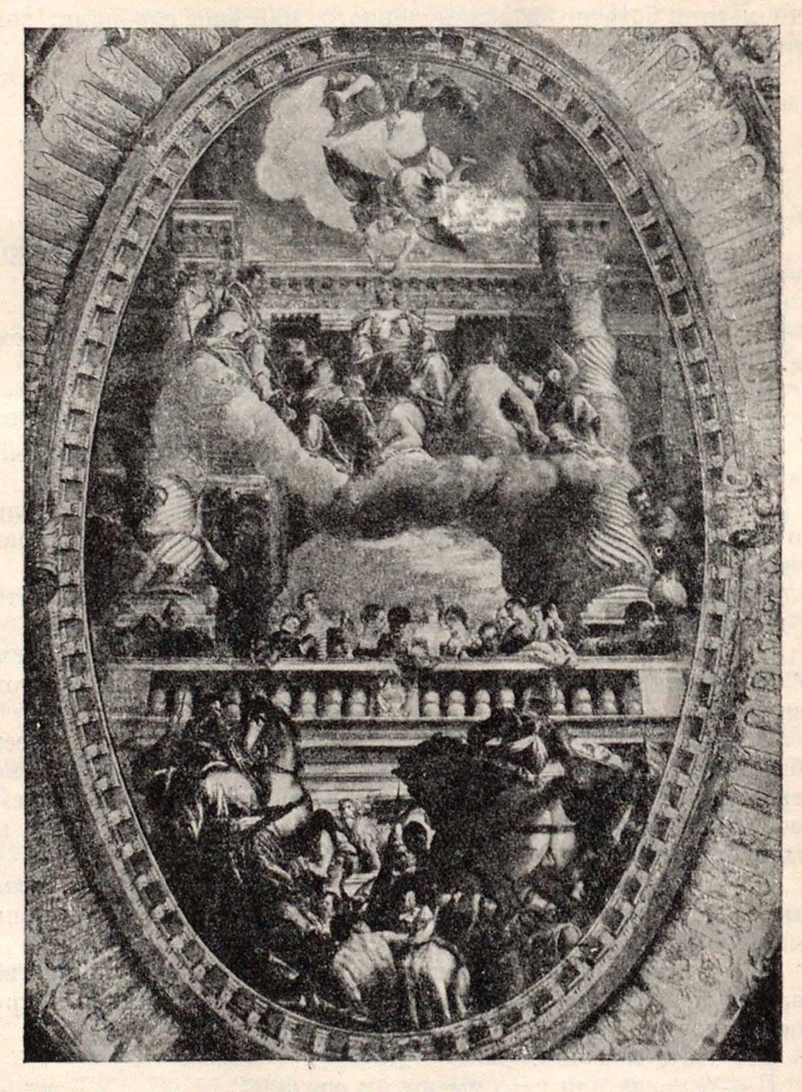
О.—Я пишу картины со всеми теми соображениями, которые свойственны моему уму, и сообразно тому, как он их понимает.

В.—Так вам казалось подходящим изображать в тайной вечере нашего господа шутов, пьяных немцев, карликов и прочие глупости?

О.—Нет, конечно.

В.—А тогда для чего же вы их сделали?

О.—Я их сделал, предполагая, что эти люди находятся за пределами того места, где происходит вечеря.



Веронезе. Триумф Венеции.

В.—Известно ли вам, что в Германии и в других местах, наводненных ересью, существует обыкновение, при помощи картин, преисполненных глупостей, унижать и осмеивать положения святой католической церкви, чтобы внушать таким образом ложное учение людям невежественным или лишенным здравого смысла?

О.—Я признаю, что это плохо, но я снова говорю то, что я уже сказал: для меня это долг—следовать тем примерам, которые мне дали учителя.

В.—Что же делали ваши учителя? Может быть, такие же вещи?

О.—Микеланджело в Риме, в капелле папы изобразил Иисуса Христа, его мать, св. Иоанна, св. Петра и всю небесную свиту, и он изобразил все персонажи нагими, даже деву Марию, в различных позах, какие не были внушены соображениями самого глубокого благочестия[2].

В.—Так разве вы не знаете, что при изображении страшного суда нет никакой необходимости предполагать одежды и что неуместно было бы их здесь рисовать? А есть ли в этих фигурах что-нибудь такое, что не внушено святым духом? Там нет ни шутов, ни собак, ни оружия, ни прочих насмешек. Итак, полагаете ли вы после всего этого, что поступили хорошо, написав именно так свою картину, и хотите ли вы доказывать, что это хорошо и прилично?

О.—Нет, достопочтенные синьоры, я совсем не собираюсь этого доказывать, но я совсем не думал, что поступаю плохо. Я никогда не учитывал стольких соображений. Я был далек от мысли, что это может внести такой беспорядок, так как я поместил шутов далеко от того места, где находится Иисус Христос.

Когда все это было сказано, судьи провозгласили, что названный Паоло обязан исправить и улучшить свою картину в течение трех месяцев, считая со дня приговора, и это—соответственно решению и постановлению священного трибунала, и все за счет названного Паоло. Et ita decreverunt omni melius modo[3].

Из книги Ридольфи «Le maraviglie dell'arte», 1648

Помимо названных картин эти синьоры обладают еще несколькими рисунками на цветной бумаге, расцвеченной бе-

Веронезе. Любовь и сила.

лилами, но слишком долго было бы все их перечислять; мы упомянем только о нескольких его [Веронезе] редкостных мыслях, которые он своей рукой набросал на обороте некоторых рисунков, посылая их при случае синьорам и указывая, на чем предстоит остановиться. Мы приведем его мысли в том же порядке.

Картина четвертая. Бесконечно много тех способов и поз, в каких писали деву Марию, и прежде всего—Альберт Дюрер; но все эти позы на один лад—с сыном на руке, у груди, и при том всегда обнаженным. Все греки[4] изображали его обращенным прямо вперед, может быть, потому, что они не умели изображать нагое тело, а также ради большего благочестия. Здесь можно представить себе все краски, какими только пишут, и есть такие прекрасные рисовальщики, которые могут [придать младенцу] любую детскую позу; его можно также писать как одетым, так и нагим. В конце концов Микеланджело Буонарроти изобразил его заснувшим, в то время как дева Мария читает. Остается, значит, [сделать его таким], каким я его никогда не видал: дева Мария находится в ногах колыбели и одевает младенца; вокруг него я сделаю ангелов с цветами и фруктами в руках, с музыкальными инструментами; а сам он—полуодетый и полураздетый, или в люльке, или вне нее; и без какого-либо Иосифа или Анны,—одни только ангелы[5].

Картина пятая. Я уже сделал для своей комнаты картину богоматери, которая сидела, держа перед собою книгу, с поднятыми к небу глазами, с рукою у груди, и с одной стороны у нее была ее мать, которая спала; по картине я распределил множество ангелов; один из них держал финиковую пальму, другой—терновый венец, а прочие—венец из звезд, солнце и луну, разбрасывая по земле фрукты, цветы, оливки и пальмы, чтобы показать, как для создателя всегда готовы времена года и все вещи, и как он появляется в свите ангелов, своих прислужников, приобщая Марию к почестям и божественным таинствам.

Картина шестая. Если у меня когда-нибудь будет время, мне хотелось бы изобразить роскошный стол под благородной лоджей, в которую входят дева, спаситель и Иосиф; для служения им я сделаю самую богатую, какую только можно вообразить, свиту ангелов, которые подносят им на серебряных и золотых блюдах дарственные яства и множество пышных фруктов. Другие ангелы должны быть заняты тем, что наливают в блестящие хрустальные и золотые кубки драгоценные напитки,

чтобы показать служение блаженных духов своему богу, как это лучше будет разъяснено в конце книги ради понимания живописцев и удовольствия любящих добродетель. И я видел редкостнейший рисунок с изображением этого замысла[6].

Там же, слова, приписанные Веронезе

Судить о живописи может только тот, кто сам хороший живописец.

Гениальность в искусстве—дар неба; заниматься живописью, не имея врожденного таланта,—то же, что бросать семя в волны.

Наиболее ценные свойства в художнике: искренность и скромность.

Изображения ангелов и святых должны писаться самыми замечательными мастерами, так как они должны внушать восхищение и быть привлекательны всем и каждому.

Тициан—отец искусства.

В Тинторетто очень ценна живость его творчества, но он наносит вред художникам и разрушает основы и понятия этой профессии тем, что работает в различных манерах.

ПРИМЕЧАНИЯ

Паоло Калиари (1528—1588), прозванный *Веронезе*, родился в Вероне, где получил первоначальное художественное образование, сначала в мастерской своего отца—скульптора Габриеле Калиари, затем у Антонио Бадиле, своего дяди, пользовавшегося в Вероне славой хорошего живописца. Веронезе довольно рано стал получать самостоятельные заказы на станковые картины для церквей и на фресковые росписи. Он работал в Вероне, Мантуе и в окрестностях Виченцы, Кастельфранко, Вероны, Тревизо и Падуи. Главная его деятельность протекала в Венеции. В Риме он был недолгое время. В развитии творчества Веронезе большое значение имело изучение произведений других художников. Он копировал картины своего учителя Бадиле, а также гравюры Дюрера, рисунки Пармиджанино, картины Рафаэля (в Вероне) и изучал на рельефах и фрагментах четкость контуров, напряжение мускулов, тени и яркие пятна искусственного освещения и мягкость дневного света. В его распоряжении были гипсовые слепки деталей античных фигур.

Веронезе—крупнейший представитель венецианской монументальной живописи XVI века. Среди станковых его картин много мифологических и библейских композиций, а также портретов. Переходом к стенописи являются его колоссальные евангельские трапезы и исторические и аллегорические картины для Дворца дожей, написанные на холсте. Современник А. Палладио, воздвигавшего для венецианских патрициев дворцы и виллы, Веронезе покрывал их стены своими виртуозными фресками, в которых на основе мифологических сюжетов изображался быт венецианской знати (палаццо Коллеони Порто в Тьене; виллы: в Мазер, Соранца, Кальдоньо, Фанзоло, Лонедо и др.). Школа Веронезе насчитывает свыше 20 учеников, работавших в манере учителя—переливчатыми красками (в отличие от школы Тинторетто, отличавшейся большей любовью к светотеневой разработке колорита). Литературное наследство Веронезе мало сохранилось. Два его письма рисуют больше его темперамент, чем взгляды на искусство. Сохранившиеся на обороте некоторых рисунков заметки иконографического порядка, описание собственных композиций и т. п. позволяют думать, что он собирался написать «книгу», так как одна из этих заметок кончается фразой: «Как лучше будет разъяснено в конце книги, ради понимания живописцев и удовольствия любящих добродетель».

* * *

1. В 1573 г. Веронезе был вызван в инквизицию для объяснений по поводу его картины «Тайная вечеря». Протокол допроса мы приводим полностью. Он был опубликован Armand Baschet в Gazette des Beaux-Arts за 1867 г., французский перевод у Charles Iriarte, «La vie d'un patricien de Venise», 1874. Картина, о которой идет речь, находится теперь в Лувре; она была подарена Людовику XIV Венецианской республикой.

2. Фреска «Страшного суда» в Сикстинской капелле.

3. «И так постановили наилучшим образом» (на испорченной латыни—обычная формула, помещавшаяся в конце приговора). Веронезе довольно формально исполнил предъявленные ему требования: он все оставил в прежнем виде, только большую собаку заменил фигурой Магдалины.

4. Т. е. византийцы-иконописцы.

5. Этот рисунок находится теперь в Лувре. Текст записи у Ридольфи передан неточно, поэтому перевод дан соответственно исправлениям Reiset, «Notice des dessins du Louvre», Paris, 1866.

6. Последние слова принадлежат, конечно, Ридольфи. Насколько известно, упоминаемая в тексте книга Веронезе никогда не была им написана.

Б. Челлини. Персей.

БЕНВЕНУТО ЧЕЛЛИНИ

(1500—1571)

Письмо к Бенедетто Варки[1]

Флоренция, 28 января 1547 г.
(по флорентинскому стилю—1546 г.)

О сущности этого, столь мощного искусства я гораздо лучше мог бы высказаться устно, чем письменно, так как я диктую плохо, а пишу еще хуже. Но как бы то ни было, получайте меня таким, каков я есть! Я полагаю, что среди всех искусств рисунка скульптура в семь раз наиболее великое; ведь статуя, принадлежащая к искусству скульптуры, должна иметь восемь точек зрения, и все они должны быть одинаково хороши. Потому и бывает, что ваятель, который к этому искусству не так уж склонен, довольствуется одной красивой стороной, самое большее двумя, чтобы не брать на себя труд спиливать кое-что с этой прекрасной стороны, дабы согласовать ее с остальными шестью не такими красивыми, из-за чего его статуя жестоко страдает; и из десяти и один не станет хвалить его фигуру, если осмотрит ее не только с той стороны, которая является показной, но кругом, со всех сторон. Но именно в этом выявилось совершенство Микеланджело, так как он осознал величие этого искусства.

Но в настоящее время видят, что Микеланджело является величайшим из живописцев, который когда-либо был нам известен как среди древних, так и среди современных, и единственно потому, что все, что он делает в живописи, он выводит из самых продуманных скульптурных моделей.

И я не знаю, кто бы приблизился к такой правде в искусстве, больше, чем превосходный Бронзино. Остальные, как я вижу, погружаются в целое море краски, в пестрое сопоставление разнообразных цветов, чем обма́нывают крестьян[2].

Возвращаясь к великому искусству скульптуры, я говорю, что опыт нам показывает, что если вы хотите сделать всего только колонну или сосуд, т. е. вещи совсем простые, то вы их рисуете на бумаге насколько можно прекрасными с соблюдением всех размеров, какие только возможно показать в рисунке; и если вы хотите затем по тому же рисунку и в тех же размерах сделать эту колонну или сосуд, то из этого получается произведение, очень далеко от прелести, бывшей в рисунке, и даже кажущееся фальшивым и глупым. Если же вы такой сосуд или колонну сделаете выпуклыми и перенесете их затем на рисунок с сохранением размеров или без этого, то получится необыкновенно привлекательная вещь. И чтобы доказать это на большом примере, я выберу великого Микеланджело (потому что в этом искусстве у нас никогда не было большего мастера), который, желая своим каменотесам показать известной формы окна, делал им их сначала из глины, маленькими, прежде чем переходил к иным размерам в рисунке. Я не говорю о колоннах, об арках и многих других прекрасных вещах, которые мы видим созданными его рукой, — все они были сделаны первоначально таким способом.

Другие, которые из архитектуры делали и делают профессию, выполняют свои произведения по маленьким рисункам на бумаге и по ним делают свою модель, и поэтому они гораздо меньшего достигают, чем наш Анджело. Кроме того, я говорю, что этим удивительным искусством ваятеля нельзя заниматься без знания всех благородных искусств. Ведь, желая изобразить воина со всеми подобающими ему качествами и свойствами, этот мастер необходимо должен быть храбрым и хорошо знать военное дело, и если он хочет изобразить оратора, то он сам должен быть весьма красноречив и сведущ в науках; если же он хочет изобразить музыканта, то он должен иметь разнообразные музыкальные знания, чтобы своей статуе правильно вложить в руки музыкальный инструмент; а что он совершенно необходимо должен быть также поэтом[3], об этом, я думаю, вам уже исчерпывающе написал достойный Бронзино[4].

Можно было бы говорить еще бесконечно много вещей об этом благородном искусстве скульптуры, но достаточно и того, что я такому большому знатоку, как вы, лишь отчасти намекнул, насколько это было в силах для моего ничтожного таланта. Я напоминаю вам и говорю, как и раньше, что скульптура является матерью всех трех искусств, которые зависят от рисунка,

и тому, кто имеет хорошую манеру и является искусным скульптором, будет гораздо легче сделаться хорошим перспективистом и архитектором и его лучшим живописцем, чем тем, кто не владеет скульптурой.

Живописец—не что иное, как отражение в источнике дерева или человека. Разница между скульптурой и живописью настолько же велика, как разница между тенью и вещью, которая отбрасывает тень.

Как только я получил ваше письмо, я тотчас же принялся, со всем тем пылом, с которым я вас люблю, писать вам эти немногие и полные ошибок строки и в том же порыве я кончаю и поручаю вам себя.

Ваши поклоны я передам. Будьте здоровы и ко мне расположены; я же остаюсь всегда готовым исполнять ваши приказания.

Из автобиографии

Из «Жизни Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, флорентинца, написанная им самим во Флоренции»

Глава XII (о картоне «Купающиеся солдаты» Микеланджело)

При этом случае он[5] завел речь о Микельаньоло Буонарроти, а поводом к тому был сделанный мною рисунок, копия с одного картона божественного Микельаньоло. Этот картон был первым прекрасным произведением, в котором Микельаньоло выказал свое поразительное дарование, и делал он его в соревновании с другим, который делал такой же картон [Леонардо да Винчи]; а должны они были служить для зала Совета во дворце Синьории. Изображали они, как Пиза была взята флорентинцами, а удивительный Леонардо да Винчи выбрал задание изобразить конный бой со взятием знамени, сделанный так божественно, как только можно вообразить. В своем картоне Микельаньоло представил множество пехотинцев, которые, так как дело было летом, начали купаться в Арно: и в эту минуту он изображает, что бьют тревогу, и эти нагие пехотинцы бегут к оружию и с такими прекрасными телодвижениями, что никогда ни у древних, ни у других, современных, не видано произведения, которое достигло бы такой высоты, а как я уже сказал, и тот, что у великого Леонардо, был прекрасен и удивителен. Стояли эти два

картона—один во дворце Медичи, другой в папском зале. И пока они были целы, они были школой всему миру. Хотя с тех пор божественный Микельаньоло создал знаменитую капеллу папы Юлия, он и наполовину не подымался до этой высоты; его талант никогда с тех пор не достигал силы этих первых студий.

Из главы XXVIII (о Якопо Сансовино и о бахвальстве художника)

Так, с оружием мы пошли навестить Якопо дель Сансовино[6], ваятеля, который посылал за Триболо[7]; и мне оказал великие ласки и захотел дать нам позавтракать, и мы у него остались. Разговаривая с Триболо, он ему сказал, что сейчас он не нуждается в его услугах и чтобы он зашел в другой раз. На эти слова я рассмеялся и шутливо сказал Сансовино: «Слишком уж далек ваш дом от его дома, чтобы ему заходить в другой раз»[8]. Бедный Триболо, опешив, сказал: «Вот у меня здесь письмо, которое вы мне написали, чтобы я приехал». На это Сансовино сказал, что такие люди, как он, почтенные и даровитые, могут делать такие вещи и даже больше. Тут, невзирая на обильный завтрак, который мне задал Сансовино, я стал на сторону моего товарища Триболо, который был прав. А так как за столом Сансовино не переставал трещать о своих великих деяниях, говоря дурное про Микельаньоло и про всех, занимавшихся этим искусством, только самого себя расхваливая на удивленье, то это мне до такой степени надоело, что я ни одного куска не съел, который мне понравился бы, и только сказал такие два слова: «О мессер Якопо, почтенные люди поступают, как почтенные люди, а люди даровитые, которые создают прекрасные и добрые произведения, познаются много лучше, когда их хвалят другие, чем когда они хвалят так уверенно самих себя».

Из книги второй. Глава XXVI (о творчестве Приматиччо и Россо Фиорентино)

Этот живописец был итальянец и болонец и был известен как Болонья; собственным же своим именем он звался Франческо Приматиччо[9]. Госпожа д'Этамп[10] сказала ему, что он должен был бы попросить у короля эту работу над фонтаном,

которую его величество определил мне[11], и что она всей своей мощью ему в этом поможет: так они и порешили. Возымел этот Болонья наибольшую радость, какую когда-либо имел, и на это дело рассчитывал наверное, хоть оно и не было по его части. Но так как он очень хорошо владел рисунком, он обзавелся некоими работниками, которые образовали себя под началом у Россо, нашего флорентинского живописца, поистине удивительнейшего искусника[12], и то, что он сделал хорошего, он заимствовал от чудесной манеры сказанного Россо, который тогда уже умер.

Из главы LXX (о скульптурной группе «Геркулес и Как» Баччо Бандинелли)[13]

Эта даровитая школа [т. е. Флорентинская академия] говорит, что, если обстричь волосы Геркулесу, то у него не останется башки, достаточной для того, чтобы упрятать в нее мозг, и что это его лицо, неизвестно, человека оно или быкольва; и что оно не смотрит на то, что он делает, и что оно плохо прилажено к шее и так неискусно и неуклюже, что никогда не было видано хуже, и что эти его плечища похожи на две луки ослиного вьючного седла, и что его груди и остальные эти мышцы вылеплены не с человека, а с мешка, набитого дынями, поставленного стоймя и прислоненного к стене. Также и спина кажется вылепленной из мешка, набитого тыквами, а обе ноги — нельзя понять, каким образом они прилажены к этому туловищу, потому что не разберешь, на которую из ног он опирается или которою он сколько-нибудь выражает силу; не видно также, чтобы он опирался на обе, как обычно это делают те мастера, которые кое-что умеют. Ясно видно, что она падает вперед больше, чем на треть локтя; и что одно только это уже является величайшей ни с чем несообразной ошибкой, которую делают все эти дюжинные мастеровые пошляки. Про руки говорят, что они обе вытянуты книзу без всякой красоты, и в них не видно искусства, словно вы никогда не видали голых живых, и что правая нога Геркулеса и нога у Кака делят икры своих ног пополам; что если один из них отстранится от другого, то не только один из них, но и оба они останутся без икр в той части, где они соприкасаются; и говорят, что одна нога у Геркулеса ушла в землю, а что под другой у него словно огонь.

Из главы XCIX (о том же)

Знайте, государь мой, что этот мрамор, из которого Бандинелло сделал Геркулеса и Кака, он был добыт для этого удивительного Микельаньоло Буонарроти, который сделал модель Самсона с четырьмя фигурами, каковая была бы самой прекрасной работой в мире, а ваш Бандинелло добыл из него только две фигуры, плохо сделанные и все заплатанные, поэтому даровитая школа до сих пор кричит о великой обиде, причиненной этому прекрасному мрамору.

Из главы C (о Микеланджело)

Но я настолько полагаюсь на мой многотрудный и выдержанный опыт, что я сулю себе снискать победу, хотя бы здесь был этот великий Микельаньоло Буонарроти, от какового, а никак не от других, я научился всему тому, что знаю; и мне было бы гораздо более дорого, чтобы модель сделал он, который столько знает, чем эти другие, которые знают мало; потому что с этим моим столь великим учителем я бы смог снискать много, тогда как с этими другими нечего снискать. О злополучный мрамор! Правда, что в руках Бандинелло ему пришлось бы плохо, но в руках Амманато[14] ему придется в сто раз хуже.

Из «Трактата о скульптуре»

Глава V. ...И знай, благосклонный читатель, что все хорошие мастера рисуют с живой натуры, но нужно обладать хорошим суждением, чтобы поместить прекрасную живую натуру в произведение, а чтобы суметь различить среди прекрасных живых натур самую прекрасную, нужно видеть их очень много, выбирать из них самые их прекрасные части и из них потом составлять прекрасную композицию, хорошо укладывающуюся в задуманное тобою произведение. Кроме того, необходимо рассматривать произведения хороших мастеров, выбирая среди них обладающих хорошей манерой, т. е. изящной и послушной искусству: такие мастера редки.

ПРИМЕЧАНИЯ

Бенвенуто Челлини (1500—1571)—знаменитый золотых дел мастер и скульптор эпохи ренессанса. Работал во Флоренции, Риме и Париже. Из его чрезвычайно высоко ценившихся ювелирных работ почти ничего не сохранилось (известна одна лишь золотая солонка Франциска I, ныне в Венском музее). Как скульптор, он знаменит своей статуей Персея, стоящей на городской площади во Флоренции (в Лоджа деи Ланци). Эта статуя значительна не только благодаря своей красоте и изяществу отделки, но и как удачно разрешенная формальная проблема в скульптуре, осуществленная, кроме того, новыми техническими приемами отливки из бронзы. Персей задуман не как декорирующая стену здания статуя, рассчитанная на восприятие с одной главной фасовой стороны, а как совершенно свободно стоящая фигура, воспринимаемая с любой точки зрения, как свободно движущееся в пространстве тело. Поэтому Персея следует считать произведением, знаменующим собой новый этап в развитии скульптуры, новый путь развития свободной и не связанной с архитектурой статуи. Эту свою задачу Челлини вполне отчетливо сознавал и говорил о ней неоднократно в своих писаниях (см. письмо к Бенедетто Варки). В написанной им в старости знаменитой автобиографии он, между прочим, упоминает о том, что гигант «Давид» Микеланджело рассчитан на одну главную точку зрения и потому по сравнению с Персеем кажется связанной с плоскостью стены декоративной статуей.

* * *

1. Это письмо является ответом на разосланную Бенедетто Варки художникам анкету с вопросом—какое из изобразительных искусств следует считать наивысшим (подробнее о Варки см. примечания к Якопо да Понтормо).

2. Трудно сказать точно, кого из современных художников Челлини здесь имеет в виду.

3. Эти требования, предъявляемые художнику, не были чрезмерными в эпоху Возрождения. Ср. аналогичные высказывания у Гиберти, Альберти, Леонардо да Винчи.

4. *Аньоло ди Козимо Аллори*, прозванный *Бронзино* (1502—1572),— выдающийся живописец. Любил писать стихи и посылать их своим друзьям. Об его дружбе с Челлини свидетельствуют два обращенных к нему сонета.

5. Здесь речь идет о скульпторе *Пьетро Торриджани* (род. 1474), работавшем больше в Англии и Испании, чем в Италии. В Италии он заслужил печальную известность тем, что в ссоре с Микеланджело разбил ему кулаком нос, обезобразив его лицо на всю жизнь.

6. Знаменитый скульптор и архитектор, работавший во Флоренции Риме и Венеции (1486—1570). Придерживаясь уравновешенно-классического стиля, Якопо, однако, иногда впадает в некоторую манерность.

7. *Николо деи Периколи*, прозванный *Триболо* (1500—1550),— флорентинский скульптор.

8. Оба приятеля, Челлини и Триболо, приехали к Сансовино в Венецию из Флоренции. См. «Жизнь Бенвенуто Челлини», изд. Academia, 1931.

9. Живописец и лепщик, род. в 1504 г. в Болонье, ум. в 1570 в Париже. Приглашенный Франциском I во Францию, работал преимущественно в Фонтэнбло.

10. Фаворитка французского короля Франциска I.

11. Речь идет о проекте фонтана для сада замка Франциска I в Фонтэнбло.

12. *Джованбаттиста Россо* (1494—1541)—флорентинский живописец, так же как и Приматиччо, переселился во Францию. Работал над декорацией замка Фонтэнбло.

13. *Баччо Бандинелли* (1493—1560)—флорентинский скульптор. Его скульптурная группа «Геркулес и Как», весьма невысоких достоинств, была поставлена перед палаццо Веккио.

14. *Бартоломео Амманати* (1511—1592)—флорентинский архитектор и скульптор.

ДЖОРДЖО ВАЗАРИ

(1511—1574)

О скульптуре

(Из введения к «Жизнеописаниям»)

Глава I. Что такое скульптура и как должны быть исполнены хорошие статуи и какими частями должны они обладать, чтобы считаться совершенными.

Скульптура—это такое искусство, которое, снимая излишек подлежащего обработке материала, приводит его к форме тела, обрисованного в идее [nella idea] художника. И нужно принять во внимание, что все фигуры, какого бы рода они ни были, высеченные ли в мраморе, вылитые ли из бронзы, сделанные ли из стукко или из дерева,—раз они должны обладать круглым рельефом, то и видимы они должны быть со всех сторон, если мы обойдем их кругом. Таким образом, необходимо, чтобы они обладали многими частями, если мы хотим назвать их совершенными. Прежде всего: когда подобная фигура предстоит в первом аспекте нашему взгляду, она должна представлять и походить на то, ради чего она сделана,—быть или дикой, или смиренной, или гневной, или веселой, или печальной, в зависимости от того, что она изображает; она должна также обладать соответствием в равенстве тела, т. е. у нее не должно быть длинных ног, большой головы, коротких и бесформенных рук, но она должна быть соразмерной и во всех частях согласованной от головы до пят. Подобно этому, если у нее лицо старика, то и руки, тело, ноги, кисти рук и ступни—все должно быть старческим, везде костлявым, покрытым мускулами и нервами, с венами, помещенными на своих местах. Если же у нее лицо юноши, то и сама она равным образом должна быть круглой, мягкой и нежной с виду и везде единообразно согласованной. Если фигура не должна

быть нагой, то нужно делать так, чтобы одежды, покрывающие ее тело, не были так затерты, что кажутся высохшими [non siano tanto triti ch'abbino del secco], не были такими толстыми, что их можно принять за камни, но пусть они будут, вместе с движением их складок, так окружать фигуру, чтобы приоткрывать нагое тело внизу и художественно и изящно, то показывать его, то прятать, без какой бы то ни было грубости, которая оскорбляет фигуру. Волосы ее и борода должны быть сработаны с определенной нежностью, распущенными и курчавыми, чтобы они представлялись разобранными на отдельные нити; им нужно придать ту наибольшую пушистость и изящество, какая только доступна резцу. Впрочем, скульпторы не могут в этой части так хорошо повторять природу, поскольку они делают локоны волос крепкими и завитыми, пользуясь в данном случае больше выработанной манерой, чем подражанием природе.

Даже если фигуры должны быть одетыми, все же необходимо делать ноги и руки столь же и красивыми и добротными, как и другие части. Если вся фигура круглая, то необходимо, чтобы спереди, в профиль и сзади она обладала бы одними и теми же пропорциями, так как при всех поворотах она должна быть видна и представляться отовсюду хорошо расположенной. Необходимо, следовательно, чтобы она обладала соответствием и чтобы повсюду в равной мере она обнаруживала позу, рисунок, единство [unione], изящество и прилежание. Все это вместе доказывает талант и силу художника. Фигуры как рельефные, так и нарисованные обязаны больше суждению, чем руке, если они предназначены стоять на большой высоте. Ведь тщательность последней отделки не видна издали, но хорошо распознаются прекрасная форма рук и ног и хорошее суждение в сборках одежд с немногими складками, так как в простоте немногого обнаруживается острота разума. Потому же фигуры из мрамора или из бронзы, предназначенные стоять на небольшой высоте [che vanno un poco alte], должны быть смело пробиты, чтобы мрамор, который бел, и бронза, которая приближается к черному, вбирали из воздуха тьму, в результате чего издалека работа кажется законченной, а вблизи видно, как оставлена грубая обработка. Такой предусмотрительностью в высокой мере обладали древние, как мы видим это в их круглых и полурельефных фигурах на арках и колоннах в Риме, которые показывают также, что древние обладали великим суждением. Из современных художников то же самое величе-

ственно соблюдал Донателло в своих работах. Помимо этого нужно принять во внимание, что если статуи предназначаются для высокого места и если внизу—лишь небольшое пространство, на которое можно приблизиться, так что их нельзя судить издалека, но приходится стоять почти что под ними, то такие фигуры нужно делать на голову или на две головы больше в высоту. И это потому, что те фигуры, которые помещены высоко, теряют в сокращении, если стоять внизу и смотреть вверх, поэтому то, что придается им для увеличения, съедается сокращением; тогда, при рассматривании фигур, возвращаются и пропорции, верные, а не карликовые, с превосходным изяществом [con bonissima grazia]. Если же не нравится делать так, можно выдержать члены тела фигуры тоненькими и нежными: это дает почти тот же результат. Многие художники имеют обыкновение делать фигуру в девять голов; вся она подразделяется на восемь голов, за вычетом горла, шеи и высоты ступней, вместе с которыми она составляет девять [голов]: ведь две [головы] образуют голени, две — от колена до детородного члена, три образуют туловище до дужки и еще одна— от подбородка до верхнего края лба, и еще одна образует горло и ту часть, которая идет от низа ступни до подошвы; всего девять. Руки прикреплены к плечам, и от дужки до места рук в каждую сторону одна голова; сами руки до места прикрепления кистей—три головы; и если человек раскроет руки, то ширина его будет равна высоте. Но не следует пользоваться другим лучшим мерилом, как суждением глаза, ибо если какая-либо вещь будет чрезвычайно хорошо размерена, но ему она покажется ошибочной, то не остается ничего иного, как хулить ее. Поэтому мы утверждаем, что если меры являются истинным правилом для такого увеличения фигур, чтобы высота и ширина при соблюдении определенного порядка делали произведение пропорциональным и изящным, то глаз тем не менее должен после этого посредством своего суждения снять или прибавить столько, чтобы придать произведению пропорциональность, изящество, рисунок и совершенство, дабы оно само по себе заслуживало похвалы всякого наилучшего судьи. И та статуя или фигура, которая будет обладать этими частями, будет совершенной по добротности, по красоте, по рисунку и по изяществу. Те фигуры будем мы называть круглыми, у которых можно видеть законченными все части, подобно человеку, если мы обходим его кругом; а совершенно также и другие, от них

зависящие. Но, мне кажется, теперь наступило время перейти к вещам более частным.

О живописи

(Из введения к «Жизнеописаниям»)

Глава I. Что такое рисунок, и как исполняются и как распознаются хорошие картины, и кем [они исполняются], а также об изобретении историй.

Так как рисунок является отцом наших трех искусств— архитектуры, скульптуры и живописи,—то он, происходя от разума, извлекает из множества вещей всеобщее суждение, подобное форме, или же идее всех природных вещей, которая вполне единственна по своим мерам. Из этого следует, что не только в телах людей и животных, но даже в растениях, в постройках, статуях и картинах распознается пропорциональность, которая объединяет целое с частями, а также взаимоотношения частей друг с другом и со всем целым. А так как из такого знания [соотношения] зарождаются некоторое представление и суждение, то оно образует в сознании то, чтó, будучи впоследствии выражено посредством рук, называется рисунком. Можно сделать вывод, что рисунок является не чем иным, как видимым выражением и разъяснением существующего в духе представления, и также того, чтó было воображено в сознании и построено в идее. Отсюда, может быть, родилась греческая пословица «по когтям [узнаешь] льва», так как сведущий человек [valente uomo], видя изваянным в массе всего лишь один коготь льва, понимает разумом по размерам и форме когтя части всего животного, а затем и все вместе так, как если бы оно стояло в наличии перед его глазами. Некоторые полагают, что отцом рисунка и искусств был случай и что применение и опыт, как власть и наставник, питали его при помощи знания и рассуждения. Однако я считаю, что правильнее было бы сказать так: случай скорее дал повод, чем имеет право называться отцом рисунка. Но как бы то ни было, для рисунка необходимо, когда он извлекает изобретение какой-либо вещи из суждения, чтобы рука посредством многолетнего изучения и упражнения была достаточно опытна и способна рисовать и выражать всякую вещь, какую только создавала природа, пером, штифтом, углем, карандашом [con matita] или любой другой вещью. Ведь

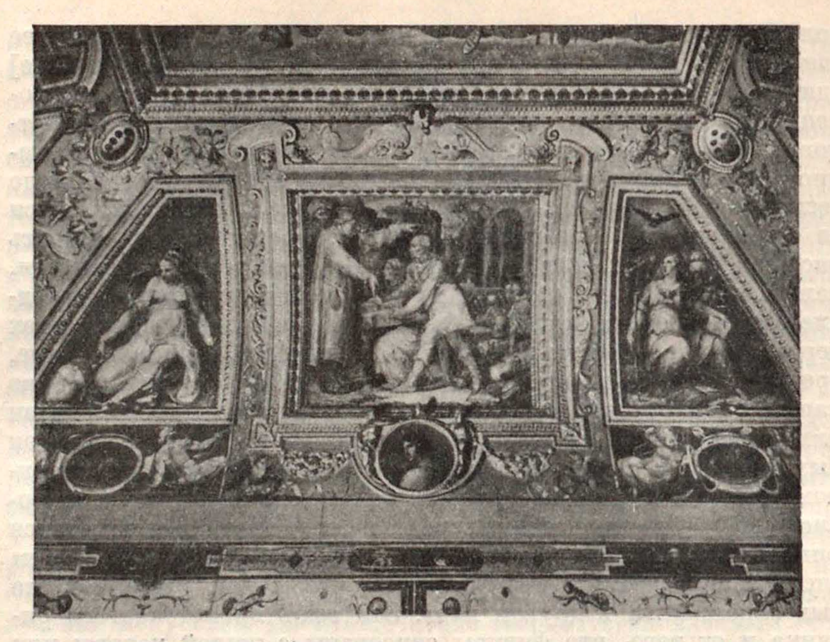
когда разум выявляет во-вне представления, очищенные суждением, то те руки, которые много лет упражнялись в рисунке, дают распознать в одно и то же время и совершенство искусства и знание художника. И так как некоторые скульпторы иногда не обладают большой практикой в линиях и очертаниях, почему и не могут рисовать на бумаге, то они, взамен этого делая в хороших пропорциях и размерах из глины или из воска людей, животных и другие рельефные вещи, производят то же самое, что и тот, который совершенным образом рисует на бумаге или на других поверхностях. Люди, причастные к таким искусствам, назвали или определили это как рисунок различных видов, в соответствии с качеством исполняемого рисунка. Те рисунки, которые слегка тронуты и едва намечены пером или иным чем-нибудь, называются набросками (как об этом будет сказано в другом месте). Затем те, которые обладают первыми обводящими линиями, называются профилями, контурами или очертаниями. Все они — профиля или как нам будет угодно назвать их иначе—служат как архитектуре и скульптуре, так и живописи. Но архитектуре — в особенности, поскольку рисунки ее составляются только линиями, а что это именно так, доказывается тем, что для архитектора они составляют начало и конец, ибо все остальное, посредством деревянных моделей почерпнутое из этих линий, является всего лишь работой каменщиков и тех, кто кладет стены. В скульптуре же рисунок служит для всех контуров, так как ими пользуется скульптор для различных поворотов [статуи], когда он хочет нарисовать ту часть, которая ему представляется наилучшей, или когда он задумал сделать ее в разных поворотах из воска, из глины, из мрамора, из дерева или из другого материала.

В живописи очертания служат многими различными способами, в особенности для окружения всяческих фигур, так как если эти последние хорошо нарисованы, сделаны правильными и пропорциональными, тогда присоединившиеся к ним впоследствии тени и света явятся причиной того, что фигура в этих очертаниях приобретает величайшую рельефность, а также всяческую добротность и совершенство. А из этого проистекает, что тот, кто понимает и хорошо проводит руками такие линии, будет при посредстве практики и суждения превосходнейшим в каждом из этих искусств. Итак, желающему научиться хорошо выражать посредством рисунка представления духа

и любую вещь, необходимо, после того как он до некоторой степени приучит руку, чтобы стать более понимающим в искусствах, упражняться в срисовывании рельефных фигур из мрамора или из камня, или же в срисовывании гипсовых слепков, снятых с живой натуры, или же каких-нибудь прекрасных античных статуй, или же рельефных моделей, сделанных из глины, тела, или нагого или прикрытого лохмотьями, служащими вместо одежды и облачения; ведь все это, будучи неподвижным и бесчувственным, представляет большие удобства, так как твердо стоит перед тем, кто рисует, чего не бывает с живыми вещами, которые движутся. После того как он, рисуя подобные вещи, приобретет хорошую практику и рука его станет уверенной, он должен начать срисовывать природные вещи, и пусть он во всякой возможной работе со всяческим прилежанием сделает из этого хорошую и надежную практику; ведь идущие из природы вещи поистине приносят почет трудившемуся над ними, так как они, помимо изящества и живости, имеют в себе еще и ту простоту, легкость и нежность, которая свойственна природе и которой можно научиться в совершенстве только на ее собственных вещах; для этого совершенно недостаточно произведений искусства. Следует считать твердо установленным, что практика, приобретенная путем многолетнего изучения за рисованием, как было сказано выше, является истинным светочем рисунка и делает людей выдающимися [живописцами]. Теперь, поскольку об этом мы рассуждали довольно, нужно посмотреть, что такое живопись.

Итак, живопись является плоскостью, покрытой цветными фонами на поверхности доски, или стены, или полотна в пределах очертаний, о которых речь была выше и которые в силу хорошего рисунка замкнутыми линиями окружают фигуру. Исполненная таким образом живописцем плоскость подкрепляется при помощи правильного суждения в середине светлотою, а по краям и в глубине—темнотою, причем между ними располагаются цвета промежуточные между светлотою и темнотою. Объединяясь, эти три фона делают так, что все, находящееся между одним и другим очертанием, становится рельефным и представляется круглым и отделяющимся, как было сказано. Правда, этих трех фонов не может хватить для каждой мельчайшей вещи в виду того, что необходимо разделять каждый из них по меньшей мере на два вида, делая из светлой его части две половины, из темной части—две более светлые половины и из каждой такой

половины—две другие половины, из которых одна ближе к более светлому, а другая—к более темному. Когда эти тона [tinte] одного единственного цвета (каким бы он ни был) будут растворены (stemperate), то мы увидим, что они начинаются со светлого и затем постепенно становятся менее светлыми, затем немного более темными, и таким образом мы дойдем постепенно до беспримесного черного. Итак, когда будут изготовлены смеси из таких цветов (независимо от того, предстоит ли работать маслом, темперой или фреской), покрывают ими очертания, нанося на свои места светлые, темные и средние и смягчая средние смеси и света, которые были образованы смешением трех первых тонов—светлого, среднего и темного. Такие светлые, средние, темные и смягченные тона следует заимствовать из картона или другого рисунка, который ради этого и был сделан для перенесения его в произведение. Необходимо, чтобы он был выполнен с хорошим размещением, обоснованным рисунком, суждением и изобретением, так как размещение в живописи—не что иное, как подразделение того места, где находится фигура, чтобы пространства были согласованы с суждением глаза и не оказались безобразными, чтобы фон в одном месте был заполнен, а в другом пуст. Эта вещь проистекает из рисунка и от того, что фигуры срисованы с живой натуры или с моделей фигур, исполненных для того, что предстоит сделать. Такой рисунок не может иметь хорошего происхождения, если не трудились непрерывно над срисовыванием природных вещей и не изучали картин выдающихся мастеров, а также рельеф античных статуй, как об этом уже многократно говорилось. Но лучше всего [для этой цели] — нагие фигуры живых мужчин и женщин: по ним нужно заучить напамять непрерывным упражнением мускулы торса, спины, ног, рук, колен, а также кости; потом, в результате долгого изучения, получить такую уверенность, что и без натуры можно будет образовать в фантазии позу для каждого поворота. [Хорошо] также для этого видеть людей без кожи, чтобы знать, как располагаются кости под мускулами и нервами, со всеми порядками и терминами анатомии, чтобы можно было наиболее достоверно и наиболее правильно располагать члены тела человека и помещать мускулы в фигурах. Те, кто это знает, неизбежно будут в совершенстве делать контуры фигур. Если контуры окружают [фигуры] так, как должно, то они показывают изящество и хорошую манеру. Ведь изучающий хорошие картины и скульптуры, исполненные таким образом,



Вазари. Брунеллеско и Гиберти показывают Козимо Медичи модель церкви Сан Лоренцо

видя и понимая живую [природу], неизбежно приобретет хорошую манеру в искусстве. Из этого проистекает изобретение, которое учит, как надо сопоставить в истории фигуры по четыре, по шести, по десяти, по двадцати так, чтобы они образовали битву или иные великие вещи в искусстве. Это изображение заключает в себе требование сообразности, образованной согласованием и послушанием, например: если одна из фигур движется, чтобы приветствовать другую, то приветствуемая не должна оборачиваться назад, поскольку она должна отвечать [на приветствие]. Подобно этому и все остальное.

История должна быть полна вещами разнообразными и отличающимися одна от другой, но всегда должна она соответствовать цели того, кто делает, и тому, что изображает художник. Последний всегда должен различать жесты и позы, делая женщин нежными и красивыми с виду, равно как и юношей; стариков же всегда с важным видом, в особенности жрецов и людей, облеченных властью. При этом всегда нужно прини-

мать во внимание, чтобы всякая вещь соответствовала произведению в целом, т. е. так, чтобы при рассматривании картины в ней познавалась объединенная согласованность, которая внушает страх в фуриях и нежность в доставляющих удовольствие явлениях,—одним словом, представляла бы изобретение живописца, а не те вещи, о которых он и не помышлял. Следовательно, ему подобает ради этого оформлять фигуры, долженствующие быть дикими, при помощи резких и смелых движений; он должен также прикрывать те фигуры, которые далеки от первых, при помощи тени и цветов, постепенно и мягко становящихся темными, так, чтобы искусство всегда сопровождалось изяществом легкости и блестящей изысканностью цветов. Произведение должно быть доведено до совершенства не напряжением жестоких страданий, так что смотрящие на него люди принуждены испытывать наказание за те страдания, которые, как они видят, были внесены в такое произведение художником, но веселиться от радости, что рука его получила от неба ту легкость, которая делает вещи законченными, правда, при помощи изучения и трудов, но без напряжения. Таким образом, там, где фигуры помещены, они не должны быть мертвыми, но должны представляться живыми и истинными тому, кто их рассматривает. Живописцы должны остерегаться жесткости и стараться, чтобы вещи, которые они все снова и снова делают, казались не написанными, а живыми и выходящими своим рельефом за пределы произведения. Это—истинный и обоснованный рисунок и истинное изобретение, привнесенное сделавшим его в картины, которые признаются хорошими и считаются таковыми.

Описание «райских дверей», сделанных для флорентинского Баптистерия Лоренцо Гиберти

(Из «Жизнеописания Лоренцо Гиберти»)

Лоренцо приступил к этой работе, вложив в нее весь огромный опыт, которым владел. Он разделил двери на десять полей, по пяти на каждой половине, так что каждое представляло квадрат со сторонами в локоть с третью. По бокам этих полей расположены ниши, в этой части—вертикальные, числом двадцать. В каждой из них помещается высокорельефная статуэтка, и все они прелестны, например, Самсон, нагой, охвативший

Вазари. Брунеллеско и Гиберти показывают Козимо Медичи модель церкви Сан Лоренцо. Деталь.

колонну, с ослиной челюстью в руке, обнаруживает такое совершенство исполнения, выше которого может быть только вещь, сделанная в древние времена из бронзы или мрамора, изображающая Геркулеса; или еще Иисус Навин, представленный говорящим, словно он обращается с речью к войску; кроме того, множество пророков и сивилл, все задрапированные по-разному, со складками одежды, ниспадающей со спины, с головными уборами, прическами и иными украшениями. Сверх этих еще двенадцать фигур лежат в нишах, расположенных среди поперечных орнаментов выше и ниже сюжетных панно. По углам панно Лоренцо поместил в кругах головы женщин, юношей и стариков, числом тридцать четыре. Между ними в середине дверей, у своего имени, вырезанного на них, он сделал голову Бартолуччо, своего отца. Это—старик, а рядом более молодой—сам Лоренцо, сын его, творец всего произведения. И сверх всего этого без конца—гирлянды, ветви и иные орнаменты, сделанные с величайшим мастерством.

Сюжеты рельефов заимствованы из ветхого завета. Первый изображает сотворение Адама и Евы, его жены, фигуры которых вышли замечательно. Видно, что Лоренцо сделал тела их настолько прекрасными, насколько только мог. Он хотел показать этим, что подобно тому, как человеческие тела, сотворенные богом,—самые красивые из всех когда-либо существовавших, так и изображение их, созданное им, должно превосходить по совершенству все тела, которые имеются в его других произведениях,—соображение величайшей значительности. В том же панно он поместил и эпизод со вкушением яблока и сцену изгнания из рая. Позы в каждом из этих моментов вполне отвечают сначала сознанию греха, ибо Адам и Ева ощущают свой позор и закрываются руками, а потом раскаянию, когда ангел заставляет их удалиться из рая. На втором поле Адам и Ева представлены вместе с Каином и Авелем, детьми, родившимися у них. Там же изображено, как Авель приносит в жертву свои лучшие плоды, а Каин—те, что похуже, как это порождает в Каине зависть к ближнему, а в Авеле—любовь к богу. Особенно хорошо удалась сцена, где Каин пашет землю на паре волов. Усилия животных в ярме, которые тянут плуг, кажутся естественными и живыми, так же как фигура Авеля, который смотрит на волов и которого убивает Каин. Поза последнего, когда он дубиной поражает брата, полна стремительности и свирепства, и, наоборот, даже на бронзе

видно бессилие мертвых членов в прекрасном теле Авеля. А на заднем плане низким рельефом изображен бог, который спрашивает у Каина, что он сделал с братом своим. Таким образом, в одной рамке даны четыре сцены. В третьем поле Лоренцо вылепил Ноя в момент, когда он выходит из ковчега. С ним его жена с сыновьями, дочерьми и невестками, а также все животные, как пернатые, так и четвероногие. Все они — каждое в своем роде — сделаны с тем великим совершенством, с каким искусство способно подражать природе. Ковчег открыт, а в перспективе очень низким рельефом — тела утонувших, вылепленные с большим изяществом. Фигуры Ноя и членов его семьи необыкновенно живы и полны движения. В сцене жертвоприношения видна радуга, знак мира между богом и Ноем. Но лучше всего остального та часть рельефа, где Ной сажает виноградную лозу и, опьяненный вином, показывает срамные части, а Хам, сын его, издевается над ним. В самом деле, нельзя лучше изобразить спящего, человека, полную расслабленность членов от опьянения, а также любовь и почтительность двух других сыновей, которые прекрасными движениями прикрывают его тело. Тут же виноградные ветви, бочонки и другие приспособления для сбора винограда, сделанные очень искусно и распределенные так, что они не мешают сюжету и очень его украшают. В четвертом рельефе Лоренцо решил изобразить появление трех ангелов в Мамврикийской долине. Они очень похожи друг на друга, и святой старец поклоняется им с движениями рук и головы, очень убедительными и живыми. Прекрасно сделаны слуги, которые вместе с осликом ждут у подножья горы, куда Авраам отправился, чтобы принести в жертву сына. Мальчик уже находится на алтаре, Авраам занес нож, чтобы исполнить повеление свыше, но остановлен ангелом, который одной рукой удерживает его, а другой, показывая, где находится жертвенный овн, спасает от смерти Исаака. Этот рельеф по-настоящему прекрасен. Так, например, видна огромная разница между нежным телом Исаака и более крепкими телами слуг, и вообще кажется, что нет ни одного штриха, который не был бы сделан с величайшим мастерством. Но Лоренцо превзошел сам себя, когда в следующем рельефе ему пришлось преодолевать трудности в изображении зданий. Здесь он представил, как у Исаака родились Иаков и Исав, как Исав отправляется на охоту, подчиняясь воле отца, как Иаков, наученный Ревеккою, подает жареного козленка, окутавшись его шкурою, а Исаак,

пославший за ним, дает ему свое благословение. В этом рельефе очень хороши и естественны собаки, а фигуры Иакова, Исаака и Ревекки производят такое же впечатление, какое они производили сами, когда были живы. Воодушевленный тем, что непрерывное изучение делало ему все более легким его искусство, Лоренцо стал пробовать силы на вещах наиболее замысловатых и трудных. Поэтому на шестом рельефе он изобразил, как братья сажают Иосифа в водоем, как продают его торговцам, как последние дарят его фараону, которому он истолковывает сон о голоде и советует сделать запасы для борьбы с ним, и как за это он осыпан почестями со стороны фараона. Там же представлено, как Иаков посылает сыновей за хлебом в Египет, как Иосиф узнает их и отправляет к отцу. В этом рельефе Лоренцо изобразил круглый храм, взятый в очень трудной перспективе. Внутри его—фигуры людей в разных позах, грузящих зерно и муку, а также необыкновенно сделанные ослы. И на том же рельефе—пир, устроенный Иосифом братьям, и сокрытие кубка в мешке Вениамина, и обнаружение его, и то, как Иосиф дает себя узнать братьям и обнимает их. Этот рельеф по количеству и разнообразию сцен считается между всеми наиболее удачным, наиболее трудным и наиболее прекрасным.

У Лоренцо, с его гением, с присущим ему изяществом в изваянии статуй, фигуры не могли не выходить замечательными, когда ему приходили в голову прекрасные сюжеты композиции. Это обнаруживается в седьмом рельефе, где изображена гора Синай, а на вершине ее—Моисей, который коленопреклоненно принимает от бога скрижали. На середине горы ждет его Иисус Навин, а у подножья ее—весь народ, напуганный громом, молнией и землетрясением, в положениях разнообразных и сделанных с величайшим искусством. В восьмом рельефе Лоренцо обнаружил огромную старательность и любовь, представив, как Иисус Навин пошел на Иерихон, повернул Иордан, воздвиг двенадцать шатров, в которых поместились двенадцать колен израилевых. Все это—очень хорошо сделанные фигуры, но еще лучше барельефный задний план, где евреи двигаются вокруг Иерихона с трубными звуками, и от этих звуков рушатся стены иерихонские и город достается им. На этом панно пейзаж умаляется и понижается непрерывно, в правильном ритме, от первых фигур до гор, от гор до города, от города до отдаленных горизонтов, где рельеф становится до неуловимости низким. Все это сделано с величайшим мастерством. Лоренцо совер-

шенствовался в своем искусстве изо дня в день. Это видно по девятой картине, где изображено убийство Голиафа, которому Давид рубит голову в позе ребяческой и в то же время воинственной, а полчища филистимлян обращаются в бегство перед воинством божиим. Здесь—люди, лошади, колесницы и другие орудия войны. Здесь же представлено, как возвращается Давид с головой Голиафа в руках и как народ встречает его с музыкой и песнями. Все передано очень живо и изящно. Лоренцо осталось сделать все, на что он был способен, в десятом и последнем рельефе, где царица савская с огромной свитою приезжает к царю Соломону. Здесь он прекрасно изобразил здание в перспективе, а все фигуры так же хороши, как и в предыдущих рельефах. Наконец, он сделал орнаменты архитравов, которые идут кругом всей двери; они составлены из фруктов и фестонов, сделанных с обычным его искусством.

По этой работе, взятой в целом, можно видеть, что гений и мощь мастера скульптурного дела при работе на фигурах высокого, среднего, низкого и совсем низкого рельефа способны сделать в области композиционного замысла, в изобретательности поз мужских и женских, в разнообразии архитектурных мотивов, в перспективе, в передаче на пространстве всего произведения изящества, присущего каждому полу, достоинства—у стариков, ловкости и грации—у молодых. И можно смело сказать, что эта вещь совершенна во всех своих частях, что это самое прекрасное произведение в мире и что ничего подобного не было видано ни у древних, ни у новых.

Описание портрета монны Лизы Джокондо, исполненного Леонардо да Винчи

(Из «Жизнеописании Леонардо да Винчи»)

Взялся Леонардо выполнить для Франческо дель Джокондо портрет монны Лизы, жены его, и, потрудившись над ним четыре года, оставил его недовершенным. Это произведение находится ныне у французского короля в Фонтэнбло. Это изображение всякому, кто хотел бы видеть, до какой степени искусство может подражать природе, дает возможность постичь это наилегчайшим образом, ибо в этом произведении воспроизведены все мельчайшие подробности, какие только может передать тонкость живописи. Поэтому глаза имеют тот блеск и ту влажность, какие обычно видны у живого человека, а вокруг них переданы все те красно-

ватые отсветы и волоски, которые поддаются изображению лишь при величайшей тонкости мастерства. Ресницы, сделанные наподобие того, как действительно растут на теле волосы, где гуще, а где реже, и расположенные соответственно порам кожи, не могли бы быть изображены с большей естественностью. Нос со своими прелестными отверстиями, розоватыми и нежными, кажется живым. Рот, слегка приоткрытый, с краями, соединенными алостью губ, с телесностью своего вида, кажется не красками, а настоящей плотью. В углублении шеи, при внимательном взгляде, можно видеть биение пульса. И поистине можно сказать, что это произведение было написано так, что повергает в смятение и страх любого самонадеянного художника, кто бы он ни был. Между прочим, Леонардо прибег к следующему приему: так как монна Лиза была очень красива, то во время писания портрета он держал людей, которые играли на лире или пели, и тут постоянно были шуты, поддерживавшие в ней веселость и удалявшие меланхолию, которую обычно сообщает живопись выполняемым портретам. У Леонардо же в этом произведении улыбка дана столь приятной, что кажется, будто ты созерцаешь скорее божественное, нежели человеческое существо; самый же портрет почитается произведением необычайным, ибо и сама жизнь не могла бы быть иною.

ПРИМЕЧАНИЕ

Джорджо Вазари (1511—1574)—один из самых известных художников «золотого века», прославленный современниками как архитектор и живописец, но в наше время более ценимый как теоретик и историк искусства. Родился в Ареццо, учился у живописца на стекле Гульельмо да Марсилья, а затем во Флоренции—у Микеланджело и Андреа дель Сарто. Пользуясь покровительством кардинала Ипполита Медичи, последовал за ним в Рим, где исполнил ряд работ, затем вернулся во Флоренцию, из которой отлучался в очень многие города Италии (Пизу, Казентино, Перуджу, Чита ди Кастелло, Пистою, Римини, Ареццо, Мессину, Парму, Форли, Палермо), куда его наперебой призывали для выполнения многочисленных заказов. В Риме он расписывал Ватикан, Канчеллерию и палаццо Фарнезе, во Флоренции построил знаменитое здание Уффици с галлереей на дорических столбах и колоннах, а также перестроил палаццо Веккио и расписал его. Как живописец, Вазари принадлежал к группе «маньеристов», но занимал в ней весьма умеренную позицию. Такова же и его теоретическая позиция. Литературное наследство Вазари—огромно, и значение его работ для истории искусства нельзя переоценивать, несмотря на много-

численные неточности, погрешности и искажения, сквозь которые приходится пробиваться современному источниковедению. В 1550 г. вышло первое издание его «Жизнеописаний наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих», в 1568 г.—второе, значительно переработанное и дополненное (избранные жизнеописания были изданы в русском переводе в двух томах изд. «Academia» в 1933 г., здесь же обширные вступительные статьи, характеризующие роль Вазари как писателя). Пользуясь многочисленными и не всегда известными нам источниками, живыми традициями и рассказами, собственными богатыми впечатлениями, а также обширной перепиской, Вазари оставил такой труд, который служит основным источником при изучении искусства Возрождения. Перед текстом жизнеописаний он помещает обширное «предисловие» (Proemio), разъясняющее, ради чего он взялся за этот труд, и еще более обширное «введение» (Introduzione), посвященное рассмотрению трех искусств—архитектуры, скульптуры и живописи. Каждая из этих трех частей введения подразделяется на ряд глав, причем первые главы посвящены формулировке теоретических проблем, последующие—вопросам техники и практики. Мы приводим первые главы из разделов о скульптуре и живописи. Некоторое представление о Вазари, как историке искусства, дают приводимые выдержки из его биографии Гиберти, где он описывает сделанные последним двери для флорентинского Баптистерия. Несомненно, что Вазари пользовался в какой-то мере (может быть, не непосредственно, этот вопрос нельзя считать решенным) «Комментариями» Гиберти, той частью, которую мы привели выше (и в этом смысле очень интересно сопоставить оба текста), но попутно высказывает ряд критических суждений, весьма характерных для его времени и для него самого как историка искусства. Другая приведенная выдержка из «Жизнеописания Леонардо да Винчи» содержит описание знаменитейшего портрета монны Лизы Джокондо: в этом отношении Вазари опять зарекомендовал себя как мастер критического суждения, обладающий не только острым взглядом, но и умением передать в словах свое зрительное впечатление.

Кроме «Жизнеописаний», от Вазари сохранилась обширнейшая переписка, а также «Рассуждения» (Ragionamenti), написанные уже в 1557 г., но опубликованные лишь после его смерти, в 1588 г., где в форме семи диалогов между самим Джорджо и «Князем» (Франческо Медичи) разбирается его роспись семи зал в палаццо Веккио. Несмотря на всю их ученость и характерность для иконографии маньеристов, преисполненную аллегорическими толкованиями мифов, изысканиями в области иероглифов и возвеличиванием рода Медичи, диалоги неинтересны и даже отдаленно не могут сравниваться по своему значению с «Жизнеописаниями».

Для перевода мы пользовались изданием «Le Opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi», т. I, 1906, Firenze, Sansoni.

ФЕДЕРИГО ЦУККАРО

(1543—1609)

Письмо великому герцогу Тосканскому

Рим, 24 ноября 1581 г.

Как подданный и покорный слуга вашего высочества, отправился я в Рим, куда по поручению его святейшества меня призвал тогдашний преосвященный нунций и потребовал меня от вашего высочества, чтобы я расписал капеллу господина нашего. Без милостивого разрешения вашего высочества я не поехал бы[1], а теперь, насколько хватает моих слабых сил, я не преминул выполнить свой долг, как тому свидетельствуют мои работы. Я написал одну картину для своей забавы, как это в обычае у художников, вполне отвлеченного характера, что можно распознать с первого взгляда, но ее, повидимому, истолковали, как будто я хотел обличить кого-то в невежестве[2]. Поэтому случилось так, что по приказу господина нашего губернатор заставил меня внести залог в 500 скуди в том, что я к нему явлюсь; и троих из моих помощников они посадили и задерживают до сего дня, может быть, затем, чтобы выманить от них мои мысли относительно вышесказанной картины. Но мысли эти не могут знать ни те люди, ни какие-либо другие, а один лишь бог, который видит сердца человеческие.

Я держусь того мнения, что нельзя ставить в вину художникам сокровенное их души, если на их картинах нет портретов и никакая особа не обозначена письменно. Поэтому, мне думается, я заслуживаю, чтобы ваше высочество оказало мне милость и соблаговолило написать несколько строк вашему высокоуважаемому посланнику, чтобы он вступился перед

господином нашим таким образом, какой ему покажется наиболее благоприятным. Ибо я питаю непоколебимую надежду, что если его святейшество будет осведомлено об этом обстоятельстве, то по премудрости своей признает, что я за это дело не заслуживаю наказания. Я приму это как знак доброты и благоволения вашего высочества[3]. Господь бог да хранит вас в неизменном счастьи.

Письмо к Лодовико Караччи

Павия, 7 августа (1590-е годы)

На-днях навестил меня некий Арменини[4], весьма обходительный молодой человек, который очень интересуется нашим искусством. Он сказал мне, что путешествует для своего удовольствия, с целью ознакомиться с прекрасными произведениями живописи, находящимися в Ломбардии. Он рассказал мне чудеса о вас и ваших двоюродных братьях. И так как он пришел ко мне, чтобы передать поклон от вас, то я ему оказал все знаки вежливости, какие только мог придумать, и он, казалось, был весьма этим доволен. Он осмотрел Милан, современной живописью которого он остался недоволен, и рассказал мне одну историю про молодого художника и богача, который дал ему работу в своем дворце; если все так и было, то это не делает большой чести ни тому, ни другому. Но где такой город, в котором не было бы незначительных художников и господ с большим богатством и малыми знаниями? Я же могу вам сказать, что здесь есть превосходные художники и множество господ, которые им заказывают и вознаграждают их в меру их заслуг. Он сообщил мне также, что вы, может быть, поедете в Пьяченцу для весьма значительных работ; если бы это произошло до конца нынешнего года, то я мог бы вас там обнять и провести с вами несколько дней. А я, поверите ли? Побывал в Парме и не видел ни вещей Корреджо, ни Пармиджанино. Правда, была почти ночь, когда я туда прибыл, а так как меня сопровождал слуга графа Борромео, который ездил за мною в Феррару и через два дня хотел быть в Павии, то я принужден был заставить себя выехать дальше с наступлением рассвета. Но признаюсь вам, что я раскаиваюсь в столь большом преступлении и не успокоюсь до тех пор, пока не искуплю его[5].

Я видел много зданий и несколько картин вашего болонца[6], который пользовался здесь величайшим успехом, и здание

коллегии, в которой я сейчас работаю, будет вечным свидетельством щедрости кардинала Карла Борромео, о канонизации которого сейчас идет дело, и одновременно свидетельством малой предусмотрительности архитектора, который все принес в жертву чрезмерной роскоши и никак не подумал о каких бы то ни было удобствах внутри.

Во дворце архиепископа Миланского я видел построенную этим архитектором конюшню, которая могла бы быть превращена в изящнейший храм, равно как здание, в котором я сейчас нахожусь, имеет скорее вид королевского дворца, чем помещения, в котором должны воспитываться четыре десятка молодых студентов.

Впрочем, ему приходилось бороться против нескольких знающих архитекторов, которые изобличили его в ошибке, не знаю уж, в каких именно вещах; однако он не упал духом и достиг своей цели, невзирая на управляющих постройкой Миланского собора, так как никто не осмелился выступить против того, кто явно пользовался протекцией кардинала. Да обратит ему господь это ко благу. Будьте здоровы и уверены, что я всегда готов выполнять все ваши желания[7].

Письмо к Антонио Киджи[8]

Павия, 16 мая 15... (1590-е годы)

Я всегда был хорошего мнения о ломбардских живописцах, теперь считаю, что они заслуживают еще большего уважения, чем то, которое им обычно оказывают. Это вполне естественно. В этой стране (я говорю в частности о Милане, ее главном городе) множество богатейших господ, монахов, братств и церквей, которые достаточно хорошо платят, так что местные художники не имеют надобности браться за работы вне их родины, а потому и не могут быть известными в других странах, а лица поистине образованные мало посещают эти места. Хотя мессер Джорджо[9] и был здесь, но он взглянул на произведения здешних художников затуманенными глазами. И был более сдержан (sobrio) в похвалах, чем в порицаниях, но он только и знает, что хвалить своих тосканцев, и хороших и плохих, какие бы они ни были, прости ему бог за это. Благодаря покровительству Микеланджело и герцога Козимо он дошел до такого высокомерия, что избегал всех, кто не ломал перед ним шапки. И вы знаете, как плохо обошелся он с моим бедным братом[10], хотя,

по словам всех, среди его тосканцев не было ни одного, который бы его мог превзойти, и меньше всех бедный Джорджо, который только и умеет, что работать наскоро и покрывать стены фигурами так, что кажется, будто они временные жильцы.

На этих днях был я в Милане и видел вещи, которые меня поистине поразили. Не буду говорить о «Вечере» Леонардо да Винчи в монастыре делле Грацие, которая должно быть была чем-то удивительным, но теперь она вызывает сострадание, так как вся кажется покрытой пятнами и почерневшей, и, как я думаю, по вине художника, который не знал правильного способа писать на стенах, хотя и был таким великим человеком[11]. Я видел в церкви делле Грацие картину Гауденцио[12] со св. Павлом в экстазе и пейзажем в такой хорошей манере, что сам Рафаэль едва ли мог бы сделать лучше. По соседству находится капелла Страстей Христовых, расписанная фреской с бесконечным разнообразием голов, фигур, одежд, и Христос, бичуемый у колонны, такой захватывающий и вызывающий сочувствие, и все сделано с такой легкостью, что казалось бы все написано дуновением кисти[13]. В одной церкви женского монастыря, недалеко от св. Амвросия, названья которой я не могу вспомнить[14], есть различные вещи Бернардино Луини, отца одного из Луини, оставивших в Милане много произведений, но худших, чем произведения его отца[15]. Если Вазари их видел и если у него были глаза, чтобы различить хорошие вещи, он должен был притти в удивление. У братьев монастыря делла Паче тоже я нашел живопись этого достойного человека [Бернардино Луини] и некоего Марко да Углоне[16], который, может быть, работал быстрее, но не идет в сравнение с Бернардино. Я теперь знаю, что Милан богат прекраснейшей живописью, и вскоре туда возвращусь.

Миланец также и тот художник[17], который теперь расписывает главную стену большого зала в коллегии, основанной архиепископом Борромео[18]; скажу лишь, что если бы знал его раньше, никогда бы не вступил с ним в конкуренцию. Затем в Милане живет, много зарабатывает и пользуется вниманием семейство болонских живописцев Прокаччини[19], но если бы они хотели достигнуть большего успеха, они должны были бы приблизиться к стилю ломбардцев и сделать более сочной сухую раскраску караччиевской школы. Скажу вам, кроме того, что современные миланские живописцы, к которым я причисляю также художников Кампи из Кремоны[20], имеющих непре-

рывно работу в Милане, делают ошибку, отдаляясь от прекрасной красоты и спокойствия художников, живших в начале столетия; и что Прокаччини, особенно же Джулио Чезаре, вводят какие-то гримасничающие головы и каких-то безрадостных ангелов, не проявляющих ни малейшей почтительности в отношении бога и девы, так что я не знаю, как их терпят; разве только им прощают из уважения к другим их похвальным качествам. Меня здесь принимают достаточно хорошо, и если бы я не взял на себя обязательство отправиться в Венецию, я поискал бы здесь других работ, чтобы провести здесь еще годик. В Риме я буду, когда смогу, и скажите об этом откровенно монсиньору Чезарини.

Письмо монсиньору Чезарини

Павия, 28 июля (1590-е годы)

Мое вам почтение.

Посылаю вам рисунки «Адониса» и «Эндимиона», заказанные мне преподобнейшим Фарнезе[21], причем два «Эндимиона» несколько различны, и пусть он выбирает того, который ему больше по вкусу. Я бы сделал так же и для «Адониса», но мне никак не приходит в голову новая мысль, которая понравилась бы мне больше первой. О цене и о сроке не знаю, что и сказать[22], потому что не имею еще и размеров картин, и не знаю, когда смогу выехать отсюда, где имею все причины быть довольным здешними моими господами. Но если бы картины были невелики и если кардинал был доволен этими моими набросками, я мог бы за них приняться уже здесь, в Павии, так как мне неоднократно приходится прерывать работу в зале из-за причуд архитектора, который то велит убрать леса, то оставляет меня без мастера для штукатурки, так что можно притти в отчаяние, но так как хозяева предоставляют ему полную свободу действий, а художники находятся у него в подчинении, то мы все молчим, чтобы с нами не было и того хуже.

Я не удивляюсь, что у Караваджо[23] столько восхвалителей и покровителей, потому что экстравагантность его характера и его живописи более чем достаточна, чтобы породить подобные эффекты; а наши высокие господа, считающие себя тем большими знатоками, чем больше их богатство и чем выше чины,

признают прекрасным все, что имеет оттенок новизны и неожиданности. Зато здесь—благословенная страна, где всякий занят мыслью о собственных делах; и я сказал бы, что если бы только не Кампи, которые хотят завладеть всеми работами, то здесь ни один даже скромный художник не остался бы без своей доли в работе.

Свидетельствую мое почтение вашему преподобию и целую руку.

Письмо к Антонио Бриньоле

Павия, 3 августа . . . г.

Нельзя сказать, что меня пугают картины Пьерино и других великих людей, которые работали в этом его великолепном городе; скорее меня пугает мысль о возможности привести честные причины, чтобы извинить меня перед кардиналом Фарнезе, который вызывает меня в Рим через посредство монсиньора Чезарини. Мой брат достаточно обязан этому кардиналу, также и я не меньше его в долгу перед домом Фарнезе. Разумеется, я мог бы написать в Рим, что, приехав в Геную, чтобы отправиться отсюда морем, я хотел бы оставить вам какое-нибудь произведение моей кисти, но работа, которую ваша милость мне предлагает, не может быть сделана настолько быстро, чтобы послужить мне извинением в непредвиденной задержке. Если же ваша милость удовлетворилась бы, получив от меня картоны[24], а выполнение работы согласилась бы поручить двум моим ученикам, способным сделать любую крупную вещь, то я берусь служить вам. О цене же не смогу вам сказать ничего, ни за себя, ни за моих помощников, которые отличаются величайшей умеренностью. Это письмо мое будет вам передано мессером Корте, молодым здешним дворянином, который привезет мне ответ, так как пробудет в Генуе лишь несколько дней...

Из трактата Федериго Цуккаро «Идея скульпторов, живописцев и архитекторов» (Болонья, 1607)

I, 3, стр. 38

Прежде чем говорить о какой-либо вещи, необходимо разъяснить ее имя, как тому учит глава всех философов, Аристотель, в своей «Логике». В противном случае это значило бы итти по

неизвестному пути без проводника или войти в лабиринт Дедала без нити. Поэтому с самого начала я разъясню, что именно я разумею под словом «внутренний рисунок». Следуя общему пониманию как ученых, так и простых людей, я скажу, что под внутренним рисунком я разумею представление [concetto], составленное в нашем сознании для того, чтобы можно было познать какую-либо вещь и действовать во-вне в соответствии с понятой вещью. Именно так поступаем мы, живописцы, собираясь нарисовать или же написать какую-либо достойную «историю», например, приветствие ангелом девы Марии, когда этот небесный вестник объявляет ей, что она станет матерью бога; прежде всего мы образуем в нашем сознании представление того, как можем мы мыслить все, происходящее в это время как на небе, так и на земле, как со стороны ангела-посланца, так и со стороны девы Марии, к которой было послано посольство, и со стороны бога, отправившего посла. Потом, в соответствии с этим внутренним представлением, мы рисуем карандашом на бумаге, а затем кистями и красками на полотне, или же пишем на стене. Правда, под этим словом «внутренний рисунок» я понимаю внутреннее представление, сложившееся не только в душе живописца, но всякое представление, образуемое каким угодно интеллектом, хотя ради большей ясности и вразумительности для моих товарищей по работе я разъяснял с самого начала это слово «внутренний рисунок» в нас одних. Если же мы захотим в более совершенной и общей форме разъяснить слово «внутренний рисунок», то скажем, что это— представление и идея, составляемая всяким для познания и действия. Я же в настоящем трактате рассматриваю это внутреннее представление, образованное всяким, под частным словом «рисунок». И я не пользуюсь ни словом «интенция», употребительным у логиков и философов, ни словами «образец» или «идея», применяемыми среди теологов, потому что я говорю о нем как живописец и веду речь главным образом для живописцев, скульпторов и архитекторов, которым необходимо знание и руководство этого рисунка для хорошей работы. И все понимающие должны знать, что следует пользоваться словами соответственно тому занятию, о котором идет речь. Итак, пусть никто не удивляется, что я, оставляя все другие слова логикам, философам и теологам, пользуюсь словом «рисунок», говоря с моими товарищами по работе[25].

Ф. Цуккаро. Рисунок с натуры.

I, 3, стр. 40

Прежде всего я скажу, что рисунок не есть ни материя, ни тело, ни свойство какой-либо субстанции, но что он—форма, идея, порядок, правило или предмет интеллекта, в котором выражены понятые вещи. Все это заключено во всех внешних вещах как божественных, так и человеческих, как ниже будет разъяснено. Итак, следуя учению философов, я говорю, что внутренний рисунок вообще является идеей и формой в интеллекте, представляющей выразительно и определенно понятую вещь тем, что́ является его целью и предметом. Ради лучшего понимания этого определения нужно заметить, что существуют два вида деятельности: во-первых—внешняя, например, рисование, черчение, формование, живописание, ваяние, строительство, и, во-вторых—внутренняя, например, понимание, желание. Таким образом, необходимо, чтобы всякая внешняя деятельность имела цель... Совершенно так же необходимо, чтобы и внутренняя деятельность имела цель, дабы и она могла стать завершенной и совершенной. Такая цель—не что иное, как понятая вещь. Так, например, если я хочу понять, что́ такое лев, то необходимо, чтобы познаваемый мною лев был целью моего понимания. Я говорю не о том льве, который бегает по лесам и охотится за другими животными в поисках пищи, такой лев—вне меня, но я говорю о духовной форме, образованной в моем интеллекте и представляющей выразительно и определенно природу и форму льва для самого интеллекта; в такой форме, или образе сознания, интеллект ясно видит и распознает не только «просто льва» в его форме и природе, но также и всех львов. И здесь можно видеть не только совпадение деятельности внешней и внутренней, т. е. что каждая из них должна иметь особую цель, чтобы быть завершенной и совершенной, но также и различие между ними, что ближе к нашей теме: там, где целью внешней деятельности является вещь материальная, например, нарисованная или написанная фигура, статуя, храм или театр, там целью внутренней деятельности интеллекта является духовная форма, представляющая понятую вещь.

I, 11, стр. 63

Такова необходимость, в которую ставят нашу душу чувства при понимании, но главным образом при образовании

ее внутреннего рисунка. А так как примеры облегчают понимание вещей, то я приведу пример того, как в нашем сознании образуется рисунок.

Я говорю: для того, чтобы получить огонь, огниво бьет по кремню, из кремня выскакивают искры, искры зажигают трут, затем, после того как трут приблизится к сере, зажигается светильник. Совершенно так же интеллектуальная сила ударяет по кремню представлений в человеческом сознании; первое представление, которое высекается, зажигает трут воображения и приводит в движение образы фантазии и идеальные образы воображения; такое первое представление неопределенно и смутно и не может быть понято ни способностью души, ни деятельностью и потенцией интеллекта. Но эта искра становится постепенно формой, идеей, реальным фантастическим образом и духом, образованным умозрительной и формующей душой; потом, подобно сере, загораются чувства и зажигают светильник деятельного и потенциального интеллекта; воспламенившись, он распространяет свой свет на рассмотрение и различение всех вещей; поэтому позднее отсюда исходят идеи более ясные и суждения более достоверные, наряду с которыми в интеллекте возрастает интеллектуальное понимание для познания или формообразования вещей; из форм же возникают порядок и правило; из порядка и правила—опыт и практика. Так становится светлым и ясным этот светильник[26].

II, 1, стр. 101

Итак, я говорю, что внешний рисунок—это не что иное, как то, что наглядно представляет контур формы без субстанции тела: простое очертание, контур, обмер и фигуру любой вещи, воображаемой и реальной; такой рисунок, образованный и обведенный посредством линии, является образцом и формой идеального образа. Значит, линия представляет собою подлинную сущность и видимую субстанцию внешнего рисунка, составленного в любой манере. Здесь мне как будто представляется случай разъяснить, что такое линия и как она зарождается из точки, в виде прямой или кривой, как того хотят математики. Однако я говорю, что они совершают громаднейшую ошибку, стремясь подвести рисунок или картину под такую линию, или очертания. Ведь линия—это простое действие, имеющее целью

оформить любую вещь, которая подлежит представлению и всеобщему рисунку [Disegno universale], совершенно так же, утверждаем мы, как краски подлежат живописи, твердая материя—скульптуре и тому подобное: ведь сама линия, как нечто мертвое, не является наукой ни рисунка, ни живописи, но лишь деятельностью его. Но вернемся к нашей теме. Такой идеальный образ, образованный в сознании и затем выраженный и проясненный линией или другим наглядным способом, обычно называется рисунком [Disegno], так как он обозначает [segna] и показывает чувству и интеллекту форму той вещи, которая образована в сознании и запечатлена в идее[27].

II, 3, стр. 115

Хотя он [рисунок] безусловно необходим для нашей деятельности в области живописи, скульптуры и архитектуры ради их усовершенствования, тем не менее наряду с этим природным внешним рисунком прежде всего необходим внутренний интеллектуально-чувственный рисунок, но он, как более далекий от частностей, совершенен. Именно здесь заключено различие между выдающимися живописцами, скульпторами и архитекторами и другими, занимающимися этим же, заурядными мастерами: там, где последние не умеют ни рисовать, ни ваять, ни строить без руководства примера внешнего рисунка, там первые делают те же самые вещи только лишь под внутренним руководством одного понимания, как мы это видим на опыте.

II, 2, стр. 109 и сл.

Но так как почти все природные индивидуумы страдают каким-нибо несовершенством, совершенные же чрезвычайно редки, в особенности человеческое тело, которому часто недостает пропорциональности и хорошего расположения в каком-нибудь члене тела, то живописцу и скульптору необходимо приобрести правильное знание частей и симметрии человеческого тела и выбирать из тела самые прекрасные и самые изящные части для того, чтобы составить из них вполне совершенную фигуру, продолжая, однако, подражать природе в ее наиболее прекрасных и совершенных произведениях[28].

II, 2, стр. 110

Итак, мы видим, что человеческие тела различны по формам и по пропорциям: одни велики, другие жирны, третьи сухощавы, четвертые мягки и нежны, у одних пропорции в семь голов, у других—в восемь, у третьих—в девять с половиной, у четвертых—в десять, каков, например, Аполлон Бельведерский в Риме, а также нимфы и девственницы весталки. В восемь с половиною и девять голов древние изображали Юпитера, Юнону, Плутона, Нептуна и других, им подобных. В девять и девять с половиною голов—Марса, Геркулеса, Сатурна и Меркурия. В семь и семь с половиною голов—Вакха, Силена, Пана, фавнов и сильванов. Однако самая обычная и прекрасная пропорция человеческого тела—это от девяти до десяти голов[29].

II, 6, стр. 132

Действительно, подлинная и общая цель живописи—это быть подражательницей природе и всем созданным искусством вещам, которыми она вводит в заблуждение и обманывает глаза зрителей, даже самых знающих. Кроме того, она выражает в жестах, в движениях тела, глаз, рта, рук так много жизни и правды, что раскрывает внутренние страсти, как-то любовь, ненависть, желание, бегство, наслаждение, радость, печаль, горе, надежду, отчаяние, страх, смелость, гнев, созерцание, наставление, спор, желание, приказание, послушание—словом, все виды действия и человеческих проявлений[30].

II, 6, стр. 133 и сл.

Я утверждаю, и знаю, что говорю правильно, следующее: искусство живописи не берет свои основные начала в математических науках и не имеет никакой необходимости прибегать к ним для того, чтобы научиться правилам и некоторым приемам для своего искусства; оно не нуждается в них даже для умозрительных рассуждений, так как живопись дочь не математических наук, но природы и рисунка. Первая показывает ей форму; второй учит ее действовать. Таким образом, живописец, после первых основ и наставлений от своих предшественников или же от самой природы, благодаря собственному

естественному суждению, прилежанию и наблюдению прекрасного и хорошего станет ценным человеком без какой-либо помощи или необходимости математических наук.

Я скажу также, что во всех телах, произведенных природой, существуют пропорции и меры, как утверждает мудрец. Однако если бы кто-нибудь пожелал остановиться на обсуждении всех вещей и изучить их посредством умозрения математической теории, чтобы работать соответственно последней, то помимо невыносимой скуки получилась бы лишь потеря времени, совершенно напрасная и бесплодная. Именно это прекрасно показал нам один из наших профессоров, весьма достойный человек, пожелавший по собственному капризу формировать человеческие тела соответственно математическим правилам. «По собственному капризу», говорю я не потому, что считаю себя в силах научить профессоров работать соответственно таким правилам (это было бы вздором и явной глупостью, из которой нельзя почерпнуть ничего существенного, но лишь одни опасности), а так как, кроме сокращений и формы всегда сферического тела, эти правила для нашей деятельности не подходят и ей не служат. Интеллект здесь должен быть не только ясен, но и свободен, а суждение—не связано и не ограничено механическим рабством таких правил, так как живопись, это поистине благороднейшее занятие, требует хорошего суждения и хорошей практики, которые и должны быть правилом и нормой для хорошей деятельности. Именно так мне говорил уже мой милейший брат и наставник, показывая мне первые правила и меры человеческой фигуры, которые должны состоять из стольких-то и не больше голов, должны обладать совершеннейшими пропорциями и быть изящными. «Но следует,—говорил он,—так свыкнуться с этими правилами и мерами в работе, чтобы в глазах у тебя оказались и циркуль и наугольник, а суждение и практика—в руках». Таким образом, эти математические правила и термины не являются и не могут быть ни полезны, ни хороши для того способа, каким нужно при помощи их работать. Ведь вместо того, чтобы способствовать для искусства практике, духу и живости, они их отнимают, ибо интеллект унижается, суждение тушится, а у искусства отнимается всякое изящество, всякий дух и вкус.

Так и Дюрер[31], я полагаю, своим трудом (а он был не мал) сделал это ради шутки или забавы и чтобы дать приятное времяпровождение тем интеллектам, которые расположены больше

к умозрению, чем к практической работе, а также чтобы показать, что рисунок и дух живописца знают и могут сделать все, им задуманное. Равным образом бесплодным и бессодержательным сказался другой труд, оставленный в набросках другим, также весьма достойным по своей работе человеком[32], однако большим софистом: он оставил такие же математические наставления для того, чтобы двигать и извивать фигуру посредством перпендикулярных линий, наугольника и циркуля. Все это очень остроумно, но фантастично и по существу бесплодно. Если же другие способны будут понять эту сущность, то каждый сможет работать по своему вкусу. Я утверждаю, что такие математические правила нужно оставить для тех умозрительных наук и занятий—геометрии, астрономии, арифметики и подобных, которые своими доказательствами успокаивают интеллект. Мы же, профессора рисунка, не нуждаемся в других правилах. кроме тех, которые нам дает сама природа, чтобы подражать ей.

ПРИМЕЧАНИЯ

Цуккаро Федериго (1543—1609)—живописец, ученик своего брата Таддео (1529—1566), который передавал ему свои заказы. В молодости участвовал в росписи Бельведера в Ватикане, совместно с братом—в вилле Фарнезе в Капрарола и в церкви Тринита деи Монти. По призыву герцога Тосканского работал во Флоренции, заканчивая роспись Вазари в куполе собора; в 1566 г. папа Григорий XIII вновь вызывает его в Рим для росписи сводов капеллы Паолины, но, поссорившись с папскими чиновниками, Цуккаро уехал во Францию к кардиналу Лотарингскому, где и работал. Затем был в Антверпене, Амстердаме, в 1574 г.—в Англии. Считают, что он там написал портреты королевы Елизаветы и Марии Стюарт, Ф. Бэкона, Вальсингама и др. Затем он поехал в Венецию, писал портрет Гримани, затем в Рим, где закончил оставленную роспись, и около 1586 г.—в Мадрид для работы в Эскориале. Однако Филипп II позднее заменил его вещи росписями Тибальди. Возвратившись из Испании, Цуккаро основал в Риме Академию св. Луки согласно привилегии папы Сикста V. Цуккаро был в ней первым президентом и оставил ей по завещанию свое имущество. Его картины: «Клевета» (Hampton Court), «Золотой век» и др. (Уффици), «Человек с двумя собаками» (Питти), «Христос в чистилище» (Брера), «Мадонна» (музей в Вене), «Св. Яго и Екатерина» (Глазго), «Воскресение Христово» и др. (галлерея Боргезе).

Основное литературное произведение Цуккаро—«Idea de scultori, pittori e architetti» («Идея скульпторов, живописцев и архитекторов»), впервые вышедшее в Турине в 1607 г. Этот обширный трактат отличается от предшествующих трудов аналогичного содержания тем, что вопросам техники отведена вполне второстепенная роль: цель и задача автора—сугубо теоретические, весьма характерные для римско-тосканского направления в маньеризме.

Написанная в расплывчатых и напыщенных выражениях, «Идея» должна была служить противовесом двум враждебным маньеризму направлениям—академизму болонцев Караччи и натуралистическому течению, возглавляемому Караваджо. Обе эти школы искали новых путей в искусстве. Болонцы—в возврате к формам художников Возрождения XVI века, натуралисты—в привнесении новых форм и образов, почерпнутых из копирования природы. Как та, так и другая школа признавала наблюдение действительности. Противоречие между ними заключалось лишь в методе и степени ее художественного претворения. Школа маньеристов, позиции которой защищает Ф. Цуккаро, стремилась к разграничению «творчества художника» и «действительности». Цуккаро был одним из первых авторов, внесших членение художественных произведений на форму и содержание в своем учении о «внутреннем» и «внешнем» рисунке (соответствующие выдержки приведены).

Кроме этого произведения, Цуккаро написал еще «Il passagio per l'Italia con la dimora in Parma» («Путешествие по Италии с остановкой в Парме»), появившееся в Болонье в 1608 г. (2-е издание в Риме, 1893 г.). Это—записки, опубликованные в форме писем, типичные излияния странствующего виртуоза, со свойственным ему тщеславием подробно перечисляющего все оказанные ему почести. Эта книга ценна как документ для ознакомления с культурой и театром начала XVII века, но несомненно более характерные высказывания Цуккаро об искусстве сформулированы им в «Идее».

* * *

1. Герцог Тосканский в свое время рекомендовал Цуккаро папе для росписи потолка в Ватикане, в капелле Паолина (Цуккаро его благодарил письмом от 8/IV 1580 г.).

2. Картина высмеивала некоторых придворных, порицавших живопись Цуккаро. Мы ее знаем по гравюре Корнелиса Корта «Живопись в кузнице чудовищ».

3. В результате художник возвратился в Тоскану и работал для герцога. Посланник Бальдо Фалькуччи был посредником в переговорах. Цуккаро добился вызова в Рим для окончания работы.

4. *Джованни Баттиста Арменини* из Болоньи—родственник знаменитого автора трактата «Об истинных наставлениях живописи» (1587), в котором приведен рассказ о художнике и богаче.

5. Цуккаро сдержал свое дружеское обещание, побывал впоследствии в Парме и издал «Путешествие по Италии», Болонья, 1608.

6. *Пеллегрино Тибальди* (1521—1592)—живописец и архитектор, строил главным образом крепости в Папской области. В Павии он построил «Коллегиум»—учебное заведение, роспись которого была поручена Цуккаро; еще Вазари упоминает о «новизне и причудливости» наряду с богаством композиции—свойствах, отличавших маньеризм и барокко. Отрицательное отношение маньериста Цуккаро к произведениям Тибальди может быть продиктовано личной неприязнью: Тибальди был приглашен в Эскориал заканчивать росписи, начатые Цуккаро. Стилистически они принадлежали к одному направлению.

7. Письмо относится к самому началу 1590-х годов. Цуккаро покинул Испанию в 1591 г., уже в 1593—1595 гг. он в Риме содействует основанию Академии св. Луки, в промежутке между 1591—1593 гг. он исполнил росписи в Павии и совершил вышеупомянутое путешествие по Италии.

8. Письмо написано между 1591 и 1593 гг.

9. *Джорджо Вазари*—живописец и архитектор, знаменитый автор «Жизнеописаний»; о нем см. особый раздел в настоящем сборнике.

10. Цуккаро подозревал Вазари в зависти и пристрастии и считал, что Вазари не воздал должной хвалы Таддео Цуккаро, старшему брату и учителю Федериго.

11. Ныне эта картина Леонардо да Винчи почти совершенно погибла, несмотря на все попытки приостановить ее разрушение.

12. *Гауденцио Феррари* (1471—1546)—миланский художник круга Леонардо. Упоминаемая здесь картина имеет подпись «Gaudentius, 1534» и находится в настоящее время в Париже (Лувр).

13. Фрески Г. Феррари в капелле делла Пассионе сравнительно хорошо сохранились лишь на потолке и на одной стене, а бичуемый Христос почти совершенно погиб.

14. Церковь Сан Маурицио, под названием «Главный монастырь» (Monastero Maggiore).

15. Цуккаро имеет в виду художника *Эванджелиста Луини* (ум. ок. 1585 г.), сына и ученика Бернардино Луини (род. между 1465 и 1480 гг., ум. в 1532 г.), работавшего в манере Леонардо.

16. *Марко да Оджоне* (ок. 1470—ок. 1530)—ученик Леонардо.

17. Этот миланский художник, работавший вместе с Цуккаро в коллегии,—*Чезаре Неббия* (1512—1590). Ф. Цуккаро написал только одну композицию, а именно «Возведение Карло Борромео в кардиналы».

18. Карло Борромео в момент основания коллегии еще не был провозглашен «святым», и потому Цуккаро называет его просто архиепископом.

19. *Прокаччини Джулио Чезаре* (род. в 1560 г., ум. ок. 1620 г.)—живописец и офортист, считается подражателем Корреджо. Брат его, Камилло Прокаччини (1546—1626), делал композиции с несколько театральными динамичными фигурами.

20. В 1590-х годах в Милане работали братья *Антонио* (1530—1591) и *Винченцо* (1532—1591) *Кампи*.

21. Кардинал Александр Фарнезе—сын Пьера Луиджи Фарнезе и племянник папы Павла III, тот самый, для которого Караччи (Аннибале) рас-

писывал в Риме галлерею Фарнезе; еще раньше он был покровителем Тициана и Таддео Цуккаро.

22. Цуккаро через кардинала Чезарини был приглашен А. Фарнезе в Рим (см. ниже письмо к Бриньоле). Раньше он с братом работал во дворце Фарнезе в Капрароле («Подвиги семейства Фарнезе»).

23. *Микеланджело Америги да Караваджо* (1569—1609)—основатель натуралистической школы. Родился в окрестностях Милана. Возможно, что изучал в Венеции Джорджоне и Тинторетто, затем учился в Риме у Арпино. Совершенно сознательно противопоставил себя академизму братьев Каррачи и болонцам вообще. Даже в выборе тем он был натуралистом, считаясь по праву одним из первых представителей жанровой живописи. Его работы наибольшее влияние оказали на неаполитанских художников, а от Караваджо через Рибейру идет прямой путь к Веласкесу и даже Мурильо.

24. Картоны, т. е. эскизы росписей, делаемые в крупном масштабе для перенесения их на стену либо путем увеличения по квадратам, либо путем прокола (если они сделаны точно в нужном размере).

25. В поисках теоретического обоснования учения о живописи Цуккаро обращается не к математике, как Альберти и другие теоретики «строгого Возрождения» в XV веке, а к философии, пытаясь в своих целях перетолковать схоластический аристотелизм времен контрреформации. Отожествляя «внутренний рисунок» с тем, что «теологи называют идеей, а логики—интенцией», он противопоставляет ему «внешний рисунок», подлежащий материальному воплощению в живописи, скульптуре или архитектуре. Тем самым открывается путь для деления на форму и содержание, сыгравшего такую значительную роль в последующем искусствознании.

26. В построениях Цуккаро внешние чувства играют второстепенную роль: представление (concetto), идея, «внутренний рисунок», может быть образовано одной лишь интеллектуальной силой при помощи воображения, чувства же призваны только просветлять и делать его более отчетливым. В переводе на язык художественной практики это значило, что восторженному изучению природы, особенно ярко выраженному у Леонардо, пришел конец и что теперь задачей художника становится не воспроизведение природы, а выражение внутреннего мироощущения. В этом смысле весьма характерен рассказ кроатского живописца Джулио Кловио о Эль-Греко: однажды, в прекрасный день он зашел за Эль-Греко и застал его сидящим в темной комнате; он не работал, но и не спал, и отказался итти гулять, сказав: «Дневной свет мешает моему внутреннему свету». Впрочем, эта позиция не выдержана у Цуккаро последовательно и до конца.

27. Внешний рисунок является выражением внутреннего, причем последний не зависит и даже не связан с первым. В соответствии с схоластическо-теологическим толкованием Аристотеля, Цуккаро утверждает, что «внутренний рисунок» вообще возможен только потому, что вызван богом. Отсюда его фантастическая филология: disegno (рисунок) есть segno di Dio in noi (знак бога в нас). Об отношении Цуккаро к математике см. прим. 25.

28. Это высказывание плохо вяжется с основными теоретическими положениями Цуккаро и является повторением того общего места, которое можно найти и у Альберти, и у Леонардо, и у ряда других писателей.

29. Как легко видеть, пропорции маньеристов несколько «удлинены» по сравнению с классическим каноном Возрождения.

30. Почти в тех же словах сформулирована задача живописи у Леонардо. Это положение также плохо вяжется с теоретическими положениями Цуккаро, разработанными в 1-й части «Идеи».

31. О Дюрере см. особый раздел в настоящем сборнике.

32. Явный намек на Леонардо да Винчи.

ДЖАНПАОЛО ЛОМАЦЦО

(1538—1600)

Из «Трактата о живописи»

ВВЕДЕНИЕ В ТРАКТАТ

[Ломаццо считает интеллект человеческий одним из самых драгоценных даров божьих]. Этот интеллект был источником изобретения всех искусств. И первым было изобретено полезнейшее искусство земледелия, затем ткацкое и т. д.—все искусства механические, вплоть до смелой науки мореходства,.. медицины и т. д. Человек по природе своей—животное общественное: он установил науки экономические и политические и в конце концов пришел к мысли о существовании творца. Но интеллект нуждается в поддержке других сил и особенно памяти [memoria], служащей интеллекту хранительницей его сокровищ. Интеллектуальная память составляет одно целое с интеллектом, память телесная выполняет функцию понимания. Но телесная память не в силах охватить всего, что ее наполняет, она, как сосуд переполненный, проливает то, что свыше его краев. Эта память нуждается в содействии—в первую очередь благороднейшего искусства живописи, наиболее способного помочь нашей памяти и пробудить ее...

Если справедливо, что чернила и письмена были изобретены для того, чтобы сохранить память наук, то ясно, что живопись есть орудие, сохраняющее сокровища памяти, ибо письмена суть не что иное, как живопись светлым и темным. Так, мы видим, что египтяне с помощью изображений животных и других вещей изъясняли все науки и все свои тайны как священные, так и светские, так что живопись была у них как бы «государствен-

ной казной», куда они складывали на вечную память богатства своих высоких наук, откуда мы затем извлекли столько полезного как в философии, так и в астрологии при содействии Платона, Пифагора и других философов, плававших в Египет, чтобы изучить их, и сделавшихся впоследствии учителями для всей Европы.

Древние римляне также в подражание тем народам создавали свои эмблемы из фигур людей и животных и имели обычай помещать их в частных и общественных зданиях; под этими эмблемами скрывались не только величайшие тайны природы и морали, но в них были заключены могущественные стимулы, способные побуждать сердца к великодушным и смелым поступкам; и до сих пор в Европе можно видеть кое-какие остатки, свидетельствующие об этом обычае. И не только эмблемы или иероглифы, но и самые славные деяния изображались в понятной форме по приказу римского народа в общественных местах, чтобы возбудить людей подражать столь славным подвигам.

Из этого можно распознать превосходство и пользу живописи, ибо она есть орудие памяти, орудие интеллекта, орудие воли; она есть знак и изображение, созданные людьми, чтобы передавать предметы природы и предметы искусства, изображать ангелов и святых и самого бога в той мере, как он может быть изображен.

Нельзя, однако, обойти молчанием, что живопись—одна из тех вещей, которые сами по себе привлекательны; ведь мы видим, что душа наша сама по себе находит удивительную радость и удовлетворение в созерцании красивой картины, в одном рассмотрении того, что она внешне собой представляет, без особого углубления с помощью интеллекта... Но насколько больше наслаждение души, когда она затем подмечает в фигуре симметрию хорошего и понимающего художника и обращает внимание на то удивительное искусство, посредством которого он делает так, что неподвижная и бесчувственная фигура представляется нашим глазам движущейся, прыгающей, бегущей, зовущей, размахивающей руками, подающейся всем телом вперед, назад, вправо, влево; когда душа раздумывает над тем, как живописец посредством красок изображает на плоскости толщину и рельефность вещей, тела, волосы, одежду и свет, который все это освещает; но больше всего другого уди-

вительно, что художник делает так, что на плоской поверхности видны четверо или пятеро человек, один позади другого, и даже целое войско, целая страна. И, наконец, наш интеллект, постигая, дошел до того, что пожелал посредством искусства подражать природе, формующей стихии, травы, деревья, животных, человека. Но все это гораздо лучше смог бы обрисовать оратор различными красками реторики, чем я, живописец, привыкший рисовать различными материальными красками.

Между живописцами и скульпторами всегда был спор — какое из двух искусств превосходнее; и многие судили различно, одни в пользу скульптуры, другие в пользу живописи... Я же скажу, что живопись и скульптура включаются в одно и то же понятие искусства... и не могут называться существенно различными между собой, ибо как та, так и другая стремятся к одной цели: передать нашему глазу индивидуальные субстанции, и обе они в равной степени это делают в соответствии с геометрическим объемом этих индивидуумов; и как та, так и другая стараются передать красоту, достоинство [decoro], душевное состояние и очертания вещей, и в конечном счете обе они стремятся ни к чему иному, как изображать все вещи, как можно более похожими на настоящие... И я прихожу к окончательному выводу, что передача фигуры в мраморе, в дереве, в серебре или золоте и передача ее на картине, на бумаге или на стене — есть одно и то же искусство...

...**Д**ля искусства необходимо очень многое, и потому только свободные и сильные люди могут достичь похвал в занятиях им, так как живопись — это как бы свод из большинства свободных искусств, а, следовательно, им невозможно заниматься без знания и помощи многих из них, как геометрии, архитектуры, арифметики и перспективы. Ибо без знания линий, поверхностей, глубины, объема и геометрических фигур что может сделать живописец, когда это и есть главный фундамент его искусства? Без знания архитектуры как сможет он передать глазу дома, дворцы, храмы и другие здания? Без арифметики как сможет он понять пропорции человеческого тела, построек и других предметов в искусстве и природе? А без перспективы как сможет художник осветить фигуру, передать ракурс или какое-либо движение? Кроме того, живописцу необходимо иметь познание в духов-

ных и светских вещах, и не только у греков и римлян, но также и у мидян, персов и других наций; нужны сведения, хотя бы поверхностные, в анатомии; и в заключение ему вменяется познание стольких наук и искусств, что не только он должен быть свободным человеком, но также и богатым, чтобы иметь возможность доставать все необходимые книги, иметь чем уплатить преподавателям, которые бы его обучили. Отсюда ясно, какого осуждения заслуживают живописцы нашего злополучного времени, которые имеют смелость заниматься этим искусством не только без познаний в вышесказанных науках, но даже не умея ни читать, ни писать; и, подгоняемые бедностью, с единой лишь целью заработать себе на пропитание ничего другого не делают, как целыми днями залепляют стены, и храмы, и доски своими надругательствами над столь благородным искусством к негодованию понимающих людей, которые подобную живопись видят и обсуждают.

Неоднократно размышлял я об этом наедине с собой, и в виду того, что я всегда полагал великим трудом изучение этого благороднейшего искусства, я решился составить этот трактат, который я разделил на семь книг. Если уж нельзя побудить людей нашего времени, чтобы они потрудились изучить все эти необходимые для живописи науки (как выше сказано), то пусть заглянут в этот мой труд, ибо в нем они найдут собранным— поскольку хватило слабых сил моего разума—если не все, то хотя часть того, что необходимо для достижения в этой профессии какого-либо успеха и значения...

О ПОДРАЗДЕЛЕНИИ ТРАКТАТА

В каждой науке и каждом искусстве можно итти двумя способами или приемами исследования. Один из них называется порядком природы, другой—порядком научным; природа обычно действует, начиная от несовершенного и кончая совершенным, начиная с частностей и заканчивая всемирным. И если бы интеллект человеческий в познании вещей следовал тому же способу и порядку, в каком они создавались природой,—это поистине было бы наилучшим методом познания... Ибо кто же не видит, что, начиная свою деятельность с понимания частностей, наш интеллект начинает познавать эти частности или по их материи или по их форме, являющимся его первыми и непосред-

ственными основаниями, не заключенными внутри лунной орбиты и не воображаемыми этим интеллектом и основанными на нем, как на субъекте, но которые содействуют построению и формированию понятия Пьетро, например, или Джованни и которые в этом Пьетро или Джованни можно почти что ощутить пальцем? А какое знание, какая истина может быть очевиднее тех, которые извлекаются из вещей, находящихся перед нашими глазами? Это не только моя мысль, но мысль и самого главы философов, который пишет, что первоосновы могут быть доказуемы чувствами, желая тем самым отметить, что чувственные доказательства более точны, чем интеллектуальные [Аристотель].

...Итак, ясно, что если мы не познаем частности, то это не потому, что они по природе своей непознаваемы, но по нашей неспособности охватить бесконечное их множество. А потому интеллект наш не должен начинать познавание вещей в порядке природы, ибо он не может охватить все частности, число которых бесконечно, но должен начинать в порядке научном, к которому интеллект наш более приспособлен, ибо этот путь идет от всеобщих вещей к частностям, которые таким образом легко могут быть познаваемы нами, ибо природа нашего интеллекта такова, что он может по преимуществу понять всеобщее, будучи силою души духовной, а потому воспринимающей всеобщие вещи отдельно от материи, сделавшиеся некоторым образом духовными под действием интеллекта. По этой причине я в стремлении моем рассуждать в настоящей книге об искусстве живописи решил следовать путем науки... Я начну с определения живописи, с определения того, в чем ее первое и непосредственное начало и в то же время чтó в ней можно считать наиболее общим и наиболее ей присущим; затем я покажу, каков ее вид, и это будет первой частью определения; наконец [перечислю] все особенности, входящие в определение и ограничивающие ее вид, какое специальное качество называется искусством, и перейду к построению того специфицированного вида, который называется живописью.

И поскольку существует пять отличительных свойств, в силу которых живопись есть искусство частное и отличное от других искусств мира, а именно: пропорции, движения, цвет, свет и перспектива, я буду обсуждать каждую из этих особенностей в отдельной книге по порядку. Так, первая книга будет заключать в себе трактат о пропорции, являющейся первейшим отли-

чием живописи; вторая—о движениях, третья—о цвете; четвертая—о свете и пятая—о той части перспективы, которая необходима живописцу. Так, в этих пяти книгах я постараюсь сохранить тот научный порядок, который начинается от более общего понятия живописи и более непосредственно—с ее определения, а затем переходит к пяти составным частям живописи... Желая превыше всего принести пользу и выгоду тем, кто начинает изучать это искусство, я захотел присоединить [еще] шестую книгу, в которой практически разъясню то, что в пяти книгах излагается теоретически, это в то же время соответствует требованию науки, чтобы после теории следовала практика. И так как приступающие к практической работе нуждаются не только в правилах искусства, но еще и в наставлениях разума и благоразумия, то в той же книге, прежде чем приступить к изложению практики, я предпослал сборник правил искусства, вместе с предписаниями благоразумия и справедливости, которые должен соблюдать художник при живописании. Ибо недостаточно, если художник хорошо пишет, но он должен стараться писать благоразумно и рассудительно, а в заключение я поместил несколько примеров, с помощью которых можно приступить к практической работе в искусстве живописи.

Кроме того, поскольку в этих шести книгах содержится все совершенство искусства, я заметил, тем не менее, что наиболее нужный из сопровождающих живопись признаков есть построение исторической картины. Для наиболее тщательного ее выполнения я решил избавить художника от необходимости вновь и вновь перелистывать различные книги, присоединив еще одну книгу, седьмую, в которой трактуется о необходимых художнику сюжетах, начиная с неба и кончая преисподней, и в которой показывается способ, как писать бога и ангелов, и в какой форме и облачении изображались древними планеты, стихии и другие вещи. Чтобы это сделать, мне было необходимо прочесть и перечесть бесконечно много книг и отложить попечение о моем личном удобстве и пользе, чтобы оказать услугу и быть полезным людям моей профессии; и было бы справедливо (я от всего сердца их прошу), чтобы они воспользовались и оценили бы эти мои труды, мною на себя принятые, как для того, чтобы им услужить, так и для пополнения этого [нашего] искусства. И пусть примут они во внимание, что я имел мало помощи и содействия в трудах других, ибо эта тема затронута столь немно-

гими, что я не окажусь дерзким, если скажу, что я был первым, кто с некоторым искусством и методично начал о том писать, и проторил путь, по которому отныне можно будет более быстро итти в будущем.

Книга 1-я. Глава 1

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ЖИВОПИСИ

Живопись есть искусство, которое пропорциональными линиями и красками, сходными с природой вещей, следуя свету перспективы, подражает природе телесных вещей до такой степени, что не только передает на плоскости толщину и рельефность тел, но также их движение, и явственно показывает глазам нашим многие аффекты и страсти душевные...

...Кроме того, художник должен применять эти пропорциональные линии с помощью некиих приемов и правил, подобных тем, которыми пользуется природа в своем творчестве, для чего предполагается наличие материи,—которая есть нечто бесформенное, без красоты, без границ,—и в эту материю вводится форма, которая есть нечто прекрасное и законченное. Так же поступает художник, беря доску, которая имеет только одну поверхность или плоскость без красоты, части которой не имеют законченных очертаний, и он ее украшает и заканчивает, вычерчивая и рисуя на ней человека, коня, колонну и обрабатывая и заканчивая все ее очертания; и в общем, передавая линиями природу той вещи, которую пишет, как в ширину, так в длину, в объеме и в толщину. И так как здесь очень кстати приходится один совет Микеланджело, не премину просто привести его, оставив объяснение и понимание его благоразумному читателю.

Итак, говорят, что Микеланджело сделал однажды следующее указание своему ученику, Марко да Сиена[1], живописцу, что всегда необходимо делать фигуру пирамидальной, змеевидно изогнутой [serpentinata] и в кратных соотношениях к одному, двум и трем. И в этом правиле, мне кажется, заключается весь секрет живописи, ибо величайшая грация и легкость, какую только может иметь фигура, заключается в том, что она кажется движущейся,—то, что художники называют неистовством [furia] фигуры. И для передачи этого движения нет более

подходящей формы, как форма пламени огня, который, как говорят Аристотель и все философы, есть самая активная из стихий, и форма пламени больше всех подвержена движению, так как его конус заканчивается острием, стремящимся, казалось бы, прорвать воздух и вознестись в свою сферу. Так что если фигура будет иметь эту форму, она будет наикрасивейшая. И этого также можно достигнуть двумя способами; при одном вершина пирамиды, как наиболее острая ее часть, помещается вверху, а основание, наиболее широкая часть пирамиды, помещается в нижней части, как и огонь; так бывает, когда нужно выразить в фигуре полноту и широту, как в ногах или нижних складках одежды, а кверху надо утончить наподобие пирамиды, изображая одно плечо и делая другое в сокращении и ракурсе, чтобы тело изгибалось и одно из плеч заслоняло, приподнялось и прикрыло другое. Можно также, чтобы фигура, которую пишут, стала наподобие пирамиды, у которой основание и наибольшая ширина обращены вверх, а вершина— в направлении к нижней части; таким образом фигура проявит ширину в верхней части, или показывая обе плечевые кости, или распростирая руки, или показывая одну ногу и скрывая другую, или применяя другой какой-либо прием, как найдет лучше для себя мудрый живописец. Но поскольку есть два вида пирамид—одна прямая, как, например, та, которая находится рядом с храмом св. Петра в Риме и называется пирамидой Юлия Цезаря, и другая—фигуры пламени огня, и ее Микеланджело называет «змеистой», то и художник должен эту пирамидальную форму сопровождать формой змеистой, которая представляет извивы змеи в то время, как она ползет, и это и есть настоящая форма колеблющегося огненного пламени. Это значит, что фигура должна передавать форму буквы S в прямом или опрокинутом, например, так S виде, ибо тогда-то она и будет иметь всю свою красоту. И не только в общем [очертании] должна соблюдаться эта форма, но также в каждой из частей. В силу этого если один из мускулов ног выступает наружу с одной стороны, с другой, соответствующей ему стороны по диаметральной линии он должен быть скрыт и вдавлен внутрь, как это мы видим в ногах и ступнях в действительности. Микеланджело говорил еще, что фигура должна находиться в кратных соотношениях к одному, двум и трем. И в этом заключается вся основа пропорции, о чем мы более пространно будем еще говорить в этой книге. Ибо если взять наиболее широкую часть между коленом и ступней, она ока-

жется в двойной пропорции к наиболее тонкой части, а ляшки—в тройной пропорции по сравнению с наиболее узкой частью.

...Меня могут спросить, какие пропорции придать картинам, написанным на холстах или досках, которые можно помещать в различных местах—высоко, или низко, или на уровне глаза. На это отвечу, что для того, чтобы фигуры были более грациозными, художнику надо всегда воображать, что они будут помещены высоко..; этому следовали Рафаэль, Перино дель Вага, Франческо Маццолино, Россо[2] и все значительные мастера, которые хотели изобразить более грациозные фигуры; в их произведениях мы видим, что ноги и нижние части более коротки и мелки по сравнению с верхними частями, и об этой пропорции будет сказано в книге о перспективе, по поводу всех положений.

Движением называют живописцы достоинство [decoro] и грацию фигуры в ее позе и расположении; и еще это называется неистовством [furia]. Это достоинство, или, скажем, позы бывают естественными или искусственными. Естественным достоинством называют в этом случае то, что свойственно тому человеку, которого мы хотим изобразить: так, например, если бы кто-нибудь хотел изобразить Катона Утического[3], очень сурового человека, и сделал портрет так, чтобы и в положении тела и всех его частей сохранялось это его достоинство суровости [decoro di gravità]. Искусственное достоинство состоит в том, что благоразумный художник, изображая императора или короля, делает его на портрете важным и полным величия, хотя бы на самом деле он таким не был; или в портрете солдата изобразил бы его более свирепым и надменным, чем во время боевой схватки. Этого придерживались многие значительные художники с величайшим основанием, ибо в том и состоит обязанность искусства, чтобы изображать папу, императора, солдата и каждую особу с соответствующим им достоинством, которое разум предписывает им иметь; и опытность художника в его искусстве проявляется в том, чтобы не изобразить жест или позу, которые случайно сделал тот или иной папа или тот или иной император, но такой жест, который он должен был бы сделать в соответствии с величием и достоинством своего положения. И такой метод или путь благоразумия надо применять не только в этом случае, но и во всех других, т. е. в пропорциях, исправляя и восполняя природные недостатки

с помощью искусства. Так, если император непропорционально сложен, живописец не должен полностью передавать эту непропорциональность в портрете, или, если он бледен, помочь этому, усилив немного живость цвета, но таким образом и с такой умеренностью, чтобы портрет не утратил сходства и чтобы природный недостаток умело был спрятан под покровом искусства. В передаче этих движений были неподражаемы Леонардо, Рафаэль, Микеланджело, Полидоро и Гауденцио[4].

ПРИМЕЧАНИЯ

Джованни Паоло Ломаццо (1538—1600)—ломбардский живописец и поэт, происходил из зажиточной семьи и был племянником знаменитого художника Гауденцио Феррари. Под руководством его ученика Дж. Баттиста делла Черва он изучил живопись, занимался одновременно поэзией и получил достаточно широкое и основательное по тому времени общее научное образование. Совершив путешествие по Италии для изучения приемов живописи различных художников, он работал некоторое время в Милане, быстро приобрел известность, написал ряд фресок (до нас они не дошли) и большую копию с «Тайной вечери» Леонардо, был избран председателем литературно-научной академии в Валь-ди-Бреньо (близ оз. Комо). Козимо Медичи вызвал его во Флоренцию и назначил хранителем галлереи Медичи, в которой тогда насчитывалось свыше 40 тысяч картин. На этой работе Ломаццо обогатил свои сведения о художниках, приобщился сам к коллекционерству (он собрал свыше 3000 рисунков) и продолжал свои успешные занятия живописью и поэзией (его автопортрет находится в Музее Уффици). Но эта блестящая карьера неожиданно прервалась. Ломаццо лишился зрения, когда ему было всего 33 года. Он возвратился в Милан и здесь провел остаток своей жизни, диктуя свои литературные труды.

Сочинения Ломаццо характерны для маньеристических авторов XVI века: они объединяют многостороннюю образованность, стремление к созданию систем и классификаций, приверженность к религиозно-мистическим теориям и стремление их научно обосновать, поиски символов и предсказаний с классицистическими тенденциями. Среди литературных произведений Ломаццо наиболее интересны: «Трактат о живописи» (1584—1585) и «Идея храма живописи» (1590). Кроме того, им написаны еще «Объяснения к трактату», «Стихотворения в форме гротесков» (1587), «Автобиография», «О форме муз, принятой у древних греческих и латинских авторов» (1591) и два издания на диалекте, касающиеся академии Валь-ди-Бреньо.

«Трактат о живописи» Ломаццо является связующим звеном между чисто теоретическим трактатом Цуккаро (см. особый раздел в настоящем сборнике) и более практическим трактатом Арменини («Об истинных наставлениях живописи», 1587). Он ярко и подробно характеризует маньеристическое искусство в его теории и практике и содержит также много ненаходимых в других местах сведений о художниках, современниках Ломаццо, и о художественной жизни Милана, он передает содержание трактата Брамантино и не дошедших до нас рукописей Леонардо и, наконец, он дополняет и во многом расширяет практические советы Арменини в области живописной техники.

Другое сочинение Ломаццо «Идея храма живописи» было задумано как своего рода конспект трактата для тех художников, которые «поленятся изучить семь книг Трактата». «Идея» тоже делится на семь частей, но это—аллегорические столпы храма живописи, фундаментом их служат обычные школьные категории—рисунок, колорит, пропорции и т. д. «Семь столпов»—художники Микеланджело, Гауденцио Феррари, Полидоро да Караваджо, Леонардо, Рафаэль, Мантенья, Тициан. Каждому из них приписываются свойства одной из семи планет и свойственного этой планете металла. Эта схоластичность еще подчеркивается приемом «противопоставления». Каждый из этих художников-столпов попирает ногами пьедестал, представляющий собою враждебные или даже прямопротивоположные художественные принципы. Но, несмотря на эту наивную конструкцию, в «Идее» чрезвычайно много важных конкретных сведений о художниках и их манерах, а также о коллекционерах того времени. Трактат «О форме муз», входящий частично в большой «Трактат», представляет собою иконографическую работу, характеризующую классицистические тенденции маньеризма.

В приведенных выдержках из «Трактата» даны лишь немногие образцы высказываний Ломаццо, имеющие более общий интерес. Места, приведенные в сокращенном изложении, заключены в квадратные скобки, места пропущенные заменены многоточием.

* * *

1. *Марко Пино да Сиена* (1520—1587)—живописец и архитектор, последователь Микеланджело, работал в Риме и Неаполе.

2. *Пьеро Буонаккорси*, по прозванию *Пьерино дель Вага* (1499—1547),—был учеником и помощником Рафаэля. Работал в Риме и Генуе. Под именем *Франческо Мацолино* Ломаццо подразумевает *Франческо Маццуола*, прозванного *Пармиджанино* (1503—1540), одного из крупнейших представителей раннего маньеризма.

Джованни Баттиста Россо, прозванный *Россо Фьеорентино* (1491—1541)—талантливый представитель раннего маньеризма.

3. *Катон Утический*—защитник римских свобод против Цезаря, жил в I веке до нашей эры (95—45 гг.).

4. *Полидоро Кальдара*, прозванный *Полидоро да Караваджо* (1495—1543),—работал с Рафаэлем над росписями Ватикана. Мастер техники сграфито и гризайль.

Гауденцио Феррари (1484—1546)—знаменитый миланский художник, сформировался под влиянием Рафаэля и Леонардо. Ломаццо считает его одним из семи столпов живописи.

КАРАЧЧИ

Братья: ЛОДОВИКО (1555—1619), АГОСТИНО (1558—1601), АННИБАЛЕ (1560—1609)

Письмо Аннибале Караччи своему двоюродному брату Лодовико Караччи

Парма, 18 апреля 1580 г.

Обращаюсь к вам с письмом этим, чтобы приветствовать вас и сообщить вашей милости, что я вчера в 17 часов прибыл в Парму, где направился на постой в трактир с вывеской петуха, где я рассчитываю остановиться за небольшие деньги с большими удобствами и безо всякого стеснения или обязательств; я приехал сюда не для церемоний и каких-либо стеснений, но чтобы насладиться полной свободой, чтобы ходить осматривать, изучать и рисовать; потому прошу вашу милость из любви к богу извинить меня. Сообщаю вам, что вчера вечером заходил ко мне капрал Андреа[1], был со мною весьма любезен и радушен; он расспрашивал меня, не привез ли я кому-либо писем, а также и ему от вашей милости, которые бы вы написали в виде моей рекомендации, и что он намеревался было увести меня из этого места, которое, как он сказал, не для нам подобных, и что он хотел бы меня всеми средствами перевести в свой дом, и что это его нисколько не стеснило бы, и что он приготовил для меня ту самую комнату, которая уже вам однажды служила, и что ему от этого нет ни малейшего неудобства и столько мне наговорил, что я уже не знал, как ему отвечать, и все только его благодарил, отрицая, что имею письмо, потому что хочу полной свободы. Конечно, я освободился с большим трудом, и не случись тут маэстро Джакомо (так зовут моего хозяина), который мне в этом очень помог, мне бы не избавиться от него. Прошу

Л. Караччи. Набросок с натуры.

вашу милость, не сердитесь и извинитесь за меня перед ним, как найдете лучше, ибо, расставаясь со мною, он сделал вид, что несколько обижен.

Я не мог утерпеть, чтобы не пойти поскорее посмотреть большой купол[2], что вы столько раз мне хвалили, и все-таки я был изумлен, увидав такую громадину, с такими тонко рассчитанными частями, так хорошо видными снизу вверх, с такой строгостью, но тем не менее с такой обдуманностью и с такой грацией, с таким колоритом, как живое тело. О боже, ни Тибальдо,

ни Никколино[3], ни, я сказал бы, самому Рафаэлю нечего было бы к этому сказать. Я столь многого еще не знаю! Сегодня утром я ходил смотреть алтарный образ Сан Джироламо и «Св. Катерину» и «Мадонну с миской», отправляющуюся в Египет[4], и, ей богу, я не променял бы ни одну из них на св. Чечилию. Скажите на милость, св. Катерина, которая с такой грацией опускает голову на ножку этого хорошенького младенца, разве она не красивее Марии Магдалины? А этот красивый старик, св. Иероним, разве не величественнее и нежнее (а это-то и важно) того св. Павла, который вначале казался мне чудом, а теперь кажется чем-то деревянным, очень грубым и жестким? Ну, сколько ни говори об этом, все мало; пусть также не взыщет и сам ваш Пармиджанино, потому что я теперь знаю, что он взялся подражать изяществу этого великого человека, но очень от него далек, ибо путти Корреджо дышат, живут и смеются с такой грацией и правдивостью, что приходится с ними смеяться и веселиться. Пишу моему брату, что ему абсолютно необходимо приехать, что он увидит вещи, которым никогда бы не поверил: поторопите его также и вы, ради бога, и пусть он как-нибудь развяжется с этими двумя заказами, чтобы немедленно приехать, потому что, уверяю его, мы будем жить в мире, нам нечего будет делить между собой, нам не придется ссориться, что я предоставлю ему говорить все, что ему хочется, и буду продолжать свою живопись и не боюсь, что и он тоже примется за то же самое, оставив всякие резоны и софистику, которые являются лишь тратой времени. Я предупредил его еще, что о занятиях для него я похлопочу, и как только побольше познакомлюсь, расспрошу и поищу удобного случая. Но так как час уже поздний, а за письмами к нему и к моему отцу у меня прошел весь день, я воздержусь до следующей почты, чтобы подробнее рассказать вам обо всем и целую руки вашей милости.

Аннибале Карачи своему двоюродному брату Лодовико Карачи

Парма, 28 апреля 1580 г.

Когда приедет Агостино, я его встречу с радостью, и мы будем жить в мире и будем продолжать изучать эти прекрасные вещи.

Но, ради бога, никаких пререканий между нами и никаких лишних тонкостей и рассуждений, давайте дальше овладевать этим прекрасным приемом[5]. Это будет для нас выгодным делом, чтобы в один прекрасный день обезоружить всю эту береттинскую свору[6], которая гонится за нами, словно мы убийцы... Заказов, которых хотелось бы Агостино, пока нет, и мне кажется, что никому не приходит в голову, до чего эта страна лишена хорошего вкуса, лишена живописных увлечений и не представляет случаев к работе. Здесь думают только о еде, о выпивке, о любовных приключениях на стороне—ни о чем другом. Я обещал вашей милости, еще до нашего расставания, дать отчет в моих чувствах, но я каюсь вам, что это невозможно, до того я смущен. Бешусь и плачу внутренне, как только подумаю о несчастии бедного Антонио[7]. Такому великому человеку, и даже не человеку, а ангелу во плоти, затеряться здесь, в этой стране, где он не был известен и не вознесен до звезд, а должен был умереть несчастливым. Он всегда будет моим любимцем, и [еще] Тициан; и до тех пор, пока я не побываю также в Венеции, чтобы увидеть его произведения, я не умру спокойно. Эти два—чтобы там ни говорили—настоящие; теперь я в этом убедился и признаю, что вы были вполне правы. Но я не умею и не хочу ставить их в связь между собой: мне нравятся эта искренность и чистота, действительная, а не только правдоподобная, она естественна, а не искусственна и не надумана. Каждый понимает ее на свой лад, и я ее так понимаю; я не умею это сказать, но я знаю, что мне делать и того довольно!

Два раза заходил ко мне капрал, он провел меня в свой дом и показал мне прекрасную св. Маргариту и св. Доротею вашей милости; ей богу, это прекрасные две полуфигуры; я спрашивал его о двух других картинах, но он ответил, что их сбыл с большой для себя выгодой. Говорит, что возьмет у меня все головы, которые я скопирую в куполе, и копии с других картин Корреджо, которые он достанет мне от частных лиц, чтобы я их скопировал, если только я захочу с ним вместе сделать дело, которое каждому может быть на-руку. Я ему ответил, что во всем и везде хотел бы положиться на него, потому что в сущности он человечишка добрый и сердечный. Он мне насильно хотел подарить кожаный нагрудник, который я очень хвалил, и ничего нельзя было с этим поделать, ибо, когда я вернулся домой, он уже прислал мне его и велел оставить. Но что я буду с ним делать, эта

вещь совсем не для меня! Он хочет дать мне еще черный городской костюм, в счет платы за картины. Я ему сказал, что возьму его и сделаю для него все, ибо мы ему многим обязаны.

Я не получил ответа от отца. Не могу себе представить— почему, хотя и подозреваю, что письмо пропало, ибо Агостино тоже пишет, что ответил мне в тот же день. Я был в Стекатта и у Цокколанти[8] и посмотрел все, о чем ваша милость мне иной раз говорили; и признаюсь еще раз, что все это правда, но я повторяю, что на мой вкус Пармиджанино нельзя ставить рядом с Корреджо, потому что у Корреджо свои собственные мысли, свои замыслы, видно, что он их взял из своей головы и сам создал, проверяя их только на натурщиках. Другие же всегда основываются на чем-нибудь не своем, кто на моделло[9], кто на статуе, кто на гравюрах; все произведения других передают вещи так, как могло бы быть, произведения же этого человека [Корреджо] так, как на самом деле есть. Я не умею ни выразить, ни растолковать, но внутри я это хорошо понимаю. Агостино сумеет в этом лучше разобраться и уловить суть дела. Прошу вашу милость, уговорите его отделаться поскорее от двух гравюр[10] и напомните деликатным образом как бы от себя нашему отцу о пособии, без которого я не могу обойтись, и я не буду больше докучать ему, а как только получу сколько-нибудь денег, как я ожидаю, я пошлю ему или привезу сам; и чтобы не обременять вас больше, пребываю вашей милости...

Из письма Агостино Караччи его двоюродному брату Лодовико Караччи[11]

Венеция, . . . 1580 г.

...Что касается Аннибале, невозможно было сделать ничего лучшего, как заставить его из Пармы приехать прямо сюда, в Венецию, потому что, увидав необъятные произведения стольких талантов, он был изумлен и ошеломлен, говоря, что хотя он и многого ожидал от этой страны, но никогда бы не представил себе столького, и сказал, что теперь видно также, какой он олух и невежда; в Паоло [Веронезе] он теперь признает первейшего человека в мире, что ваша милость были вполне правы, ему его так расхваливая, что во многом он действительно

превосходит даже Корреджо, потому что он более смел и более изобретателен[12]...

Сонет Агостино Караччи,

написанный в похвалу художнику Никколо дель Аббате

Кто стремится и хочет стать хорошим живописцем,
Тот пусть вооружится рисунком Рима,
Движением и светотенью венецианцев
И ломбардской сдержанностью колорита.
Манеру мощную возьмет от Микеланджело,
От Тициана—передачу натуры,
Чистоту и величие Корреджиева стиля
И строгую уравновешенность Рафаэля.
От Тибальди—достоинства и основу,
От Приматиччо—ученость компановки
И немного грации Пармиджанино.
Но не мучая себя столь многим изученьем,
Пусть подражает лишь картинам,
Оставленным нам нашим Никколино[13].

Посвящение Агостино Караччи кардиналу Палеотти[14]

на топографическом виде города Болоньи

. . . 1581 г.

Столь велико рвение мое, сиятельнейший монсиньор, услужить в чем-либо вашему всемилостивейшему преосвященству, что, предчувствуя, как вам приятно было бы увидеть четко отпечатанный рисунок того города Болоньи, которого вы являетесь одновременно сыном и пастырем, я немедленно постарался исполнить ваше желание, принялся рисовать его таким, как он есть, и ныне его вам преподношу со всеми различными церквами и кварталами, которые будут отмечены соответствующими номерами и наименованиями[15]. Если бы нужно было услужить вашей светлости в чем-либо более значительном, я бы сделал это с тем большей готовностью, чем больше бы это соответствовало моим желаниям и моему к вам почтению. Но поскольку несовершенство мое мне лучшего не позволяет, то примите со свойственным благоволением ко мне больше стремление души,

чем скромный дар. Смиренно целую вашу руку и прошу вам от бога полного благополучия.

Письма Лодовико Караччи синьору Бартоломео Дульчини[16]

Болонья, 27 марта 1599 г.

Непринятие мною денег, когда ваша милость мне их присылала, произошло ни от чего другого, как от того, что по совести моей я считал их незаслуженными; я собирался не получать их, пока не будет закончена картина, если бы мне и полагалось что-либо, как ваша милость мне любезно предлагала, но когда я узнал из вашего последнего письма, что ваша милость разгневается, если я их не возьму, я немедленно получил у синьора Фальсерио от имени графа Эрколе Бентиволио шестнадцать лир наличными, и думаю, что ваша милость мне дала теперь столько, что мне стыдно извиняться, поскольку я еще не кончил картину; довольно, когда напишу в следующий раз—хотел бы написать о ней, как о законченной вещи. Мне достаточно знать с уверенностью, что вы на меня не сердитесь, так как это мне очень важно, на чем препоручаю себя вам и смиренно лобызаю ваши руки.

Болонья, 1 мая 1599 г.

Я получил ваше любезнейшее письмо, написанное 24 апреля, и из вложенной в него записки я узнал о намерении вашем в отношении вашего друга. Как вашей милости известно, я написал картину для здешних монахинь и уехал, думая, что эскиз попал к Маскерони; я пытался его увидеть и расспросить тотчас же по получении вашего письма, но он мне ответил, что его у него попросил в подарок такой-то и он ему его отдал; только что обращались к тому, у кого эскиз остался в руках, чтобы получить его обратно, с просьбой разрешить снять копию, с тем чтобы сделать другую св. Урсулу в том же роде[17]. Но он ответил, что не знает его судьбы и что эскиз наверное пропал; его просили старательно поискать его, чтобы подправить. В случае, если бы эскиз не нашелся, я сделаю копию с головы св. Урсулы с вышеуказанной картины, но пусть ваша милость уведомит меня о своем намерении, имея в виду мою готовность услужить вам; я не знаю, вполне ли и во всем ли эта голова походит на ту святую, так как прошло так много времени, что я уже не помню, все ли в точности было воспроизведено; одна-

ко ваша милость сообщит, что именно ей желательно, а в заключение со всей сердечной преданностью я целую ваши руки, прося господа бога осчастливить и сохранить вас.

Болонья, 15 мая 1599 г.

Как раз сегодня, 15 мая, я закончил вашу картину и нанес последние мазки лессировки, как только мог самым лучшим образом, и если бы я сказал, что служил вам с любовью и что всем видевшим картину она понравилась необыкновенно, вы могли бы подумать, что о своих произведениях я не стал бы говорить иначе; но я прошу вашу милость написать кому-нибудь из друзей ваших, чтобы он взглянул на нее и сообщил затем вам, как она ему нравится, мне же будет ценно узнать желание вашей милости: что мне делать с картиной—оставить ли ее у себя или послать вам домой? Как вы прикажете, так я и сделаю.

Из любезнейшего письма вашего, написанного 8 мая, я понял ваше желание в отношении портрета святой; его оказалось невозможным разыскать, поскольку тот человек это сообщил мне и другим своим друзьям, более к нему близким, чем я, которых я просил расспросить его, правда ли это или нет, и мы потеряли надежду [получить тот эскиз]. Что же касается того, чтобы написать святую [по картине], я готов сделать все, что могу, чтобы передать замысел эскиза, но похожа ли она на ту святую? Я пытался восстановить это в памяти и не нашел никаких следов, а так как ваша милость мне пишет, что в законченной картине, которую я сделал с этой святой, я как бы устранил некоторые недостатки и что я больше обработал ее голову, то мне кажется, что я не смог достигнуть такой же красоты этой святой, и если бы мне представилась возможность, я бы достиг большего. Но я уверен, что никогда бы не достиг такой же красоты, не только что не превзошел ее. Однако я буду придерживаться как можно строже этой святой, если вам это нравится: я не в состоянии ничего вспомнить; ее легко было бы затем превратить в св. Екатерину, [перенеся] ее колесо от середины [картины] вверх, я это сумел бы как возможно лучше. Вашей милости известно, в какой мере вы можете рассчитывать на меня для вас и ваших друзей в то немногое время, которое остается у меня свободным от многих работ, обещанных к определенным срокам, но я прошу сохранить ко мне ваше благорасположение и покорно целую вам руки.

Письма Лодовико Караччи синьору Карло Ферранте[18]

Болонья, 11 ноября 1606 г.

От синьора Джулио Карлини я получил ваше письмо со многими церемонными фразами и титулами, вроде «знаменитейшего», которые, как ваша милость знает, ко мне не применимы, и я прошу вас не употреблять их, чтобы меня не высмеяли. Картина, которую вы предлагаете написать и намечаете согласно своему желанию, мне нравится во всем, что касается ее замысла, кроме Сан Джузеппе; если это должен быть мой портрет, то у меня неподходящий вид для такого святого, который должен быть сухощав с виду и бесстрастен, а я кажусь скорее силеном по полноте и красноте цвета лица. Ваша милость, рассудите, каково несоответствие с общепринятым. Что же касается того, чтобы служить вам,—я весьма преклоняюсь перед достоинствами вашими, уже отмеченными и общеизвестными, только мне досадно, что я не могу взяться за это тотчас же, так как начал уже большую работу епископу Пьяченцы для его собора, как ваша милость может узнать от него самого, ибо он находится сейчас в Риме; и все мазки моей кисти посвящены его произведению, которое я обещал ему на словах, и ему я посвятил себя на добровольное служение и рабство за благородное обращение его со мною в Пьяченце; после этого, хотя у меня и много значительных работ для Болоньи, я буду считать, что у меня их нет, чтобы услужить вам указанным вам способом и написать картину для Конвертиток со всей возможной для меня старательностью, так как я уважаю и от души люблю вашу милость. В заключение целую вам руки, прося у господа бога всяческого блага.

Болонья, 5 января 1608 г.

Я почувствовал особенное удовольствие, узнав из письма вашей милости, что вы после утомительного путешествия начали наслаждаться спокойствием в Кремоне, вдали от трудов римских. Я все еще не приступал в вашей картине, так как не кончил работать над большими картинами для Пьяченцы, хотя они должны были быть готовы еще к августу прошлого года, как я обязывался светлейшему епископу Пьяченцы. Причиной задержки был сиятельнейший наш легат болонский, заказавший мне одну работу, на которую я потратил много времени,

А. Караччи. Фреска палаццо Фарнезе в Риме.

но, слава богу, она закончена, так что я продолжу работу для Пьяченцы, чтобы наконец отвезти ее на место и, воспользовавшись случаем, проехать до Кремоны и взглянуть на рисунки, а также и картины, которые ваша милость приобрела в Риме, а по возвращении в Болонью, если бог даст, я сделаю обещанную вам картину, и я хочу служить вам с большой охотой, лишь бы вы имели терпение обождать, так как я не могу поступить иначе, в справедливости чего вам может дать отчет синьор Оттавио.

Болонья, 18 декабря 1608 г.

Радуюсь вместе с вами приобретению для вашего кабинета, о котором вы меня уведомляете, и если бы я был уверен, что одной моей картины достаточно, чтобы вполне закончить его отделку, я хотел бы приехать лично и привести это в исполнение,—такова моя самоуверенность,—и хотя я не приеду, это не помешает мне служить вам, как всегда это было моим намерением; я уже приступил к делу; но [картина] будет не квадратной, а круглой, так мне захотелось. Сюжет, может быть, и не вполне по вашему вкусу, это—нечто из ветхого завета, именно—юный Исаак со своей женой Ревеккой, беседующие друг с другом,—это две полуфигуры в натуральную величину, и я не оставлю их, пока не доведу до конца, так как у меня все же есть немного вкуса; а если вам не понравится замысел этого, будьте добры сообщить это мне, и я готов буду сделать для вас какую-либо [другую] благочестивую вещь и найдется кому взять вышеуказанную Ревекку и Исаака; а вы, ваша милость, верьте, что я буду служить вам от всего сердца, всем, что только есть в моей комнате; так я вас уважаю и почитаю за ваши добродетели, сопровождаемые столь благородной любезностью; и в мыслях своих я хотел бы услужить вам к ближайшему Рождеству, если угодно будет господу богу. Мне очень приятно, что мессер Лоренцо получит занятие, но он сейчас находится в Реджо, занятый работой, посланной ему мною. Я вас благодарю и т. д.

Болонья, 5 февраля 1609 г.

Уже уложена в ящик ваша Мадонна и передана синьору Поджо, который ее пошлет с первой же оказией. Не знаю, удовлетворю ли я вас в той мере, как вы этого заслуживаете, я знаю только, что если вам она также понравится, как она нравилась здесь, в Болонье, я буду чувствовать себя доволь-

ным, ее чуть было у меня не отобрали, но, слава богу, она уже отослана, и имя мое написано на обороте доски, как вы увидите, и мне будет приятно, если, получив ее и приспособив ее к вашему освещению, вы меня уведомите, нравится она вам или нет. С нетерпением буду ждать этого и целую ваши руки.

Болонья, 26 января 1610 г.

Я получил через одного дворянина драгоценное масло в полной сохранности и благодарен вам бесконечно, а еще я надеюсь послать вам на помощь [вашей памяти] какой-нибудь рисунок, так как мне хочется, чтобы вы не забывали меня и чтобы хоть чем-нибудь отплатить вам за любезнейшие слова вашего письма, которое способно сделать меня тщеславным. Я показываю ваши письма друзьям и горжусь оказанными мне милостями, с чем остаюсь...

Болонья, 11 октября 1616 г.

Обращаюсь к вам, чтобы приветствовать вас, и желаю быть здесь с вами, чтобы вновь посмотреть вещи Порденоне[19], которые мне так нравятся. Я наслаждался бы одновременно обществом вашей милости и картинами, так что был бы вдвойне доволен, но так как вы не можете здесь быть в действительности, я пребываю здесь в моем сердечном влечении; и (постараюсь получше изъяснить вам мою мысль) поистине я был уверен, что вы удалились на Монте Ведрио для занятий чем-либо или чтобы не пришлось скучать, описывая эти прошедшие празднества, о которых, как мне известно, вашей милости было поручено дать отчет. Что касается меня—вообще и в частности,—мне [они, т. е. празднества] понравились, и еще я думаю, что видевшие их иностранцы тоже испытали некоторое удовлетворение. Затем я продолжал картину «Св. Маргарита», потому что ей приходит срок на Троицу, и она будет закончена, если будет угодно господу богу...

Болонья, 14 июня 1616 г.

Такое продолжительное молчание вашей милости, кажется, безмолвно означает, что дружба синьора Ферранте Карло остыла. Многие друзья вашей милости спрашивают меня, как поживает ваша милость и где находится. Я им отвечаю, что имел письмо от вашей милости в самом начале моего пребывания в Кремоне

и с тех пор не имел от вас известий, так что обращаюсь к вам засвидетельствовать мое почтение и довести до вашего сведения, что я, как и всегда, ваш истинный друг и слуга, хотя ваша милость и не желает меня уведомлять своими письмами. Терпение: я доволен всем, что нравится вам. Я хочу вам сообщить о себе, а именно: я здоров, работаю мало из-за чрезмерной жары; картина св. Маргариты закончена, и я ее отослал в Мантую с моим братом Паоло—понравилась чрезвычайно; не живу больше у синьоров Капрара, живу дома в уединении; в течение тех немногих часов, когда это возможно, работаю над Сусанной, и она почти закончена; отошлю ее в Реджо тотчас же по окончании и тотчас же примусь за картину «Поклонение волхвов»; синьор Синибальдо отправился в Рим. О других художниках не могу дать отчета, так как не вожу с ними знакомства, а также чтобы вам не наскучить. Не стану надоедать вам с неприятностями вашей тяжбы, хотя я уже думал, что вы переехали в какой-нибудь другой город, и потому не писал вашей милости.

Болонья, 29 июня 1616 г.

Я слышал о причине задержки вашего письма, хотя я уже начинал догадываться. Причина—в путешествии по реке По в полдень, и нет никакого чуда и неудивительно, что ваша милость подверглись столь великому зною, находясь между двумя солнцами: Аполлоном в небе и Фаэтоном в По. Однако, благодаря богу, тотчас же, как вы оправились от лихорадки, вы произнесли такую длинную речь в тамошней академии при таком наплыве публики и с таким успехом. Содержание речи услышим по вашем приезде, столь для меня желанном. Я передал ваши приветствия синьору Бартоломео Дольчини, и он кланяется вам сердечно. Я уже закончил картину Сусанны и отослал ее кавалеру из Реджо, т. е. кавалеру Тито Буозио: если бы на обратном пути вам было угодно взглянуть на нее, этот синьор ее покажет с большой учтивостью, и, надеюсь, она вам понравится, так как она такова, что весьма понравилась здесь. Я занят картиной «Поклонение волхвов», живу дома, не пользуясь больше удобствами жизни у графов Капрара, в виду возвращения в Болонью. Дело с картиной для Сан Джованни ин Монте задерживается, так как синьор Лоренцо хотел бы понизить цену, говоря, что в юности моей я работал по более низким ценам; я ушел, не говоря ничего больше, и не забочусь об этом, не имея недостатка в почтеннейших заказах. Сообщаю вам но-

вость, что Казерта[20] лишился дружбы синьора Лоренцо Бонсиньори и мессера Ячинто Джильоли, и у него больше нет покровителей, так как у него очень мало или почти совсем нет друзей. Благодарю вас за высказанные в вашем последнем письме многие любезности, которые вы мне оказываете в ответ на одно из полученных вами моих писем. Камуло[21] и все эти молодые люди из мастерской отвечают вам приветом. С тем прошу господа бога, чтобы он дал вам полнейшее здоровье, и со всей почтительностью целую ваши руки.

Болонья, 22 января 1617 г.

Из вашего столь любезного письма я понял желание вашей милости относительно картины «Умерший Христос» в том же смысле, как вы это указываете в вашем красноречивом письме; и если бы дружба наша не началась много лет тому назад, она началась бы теперь, с этого вашего письма, и я был бы обязан услужить вам, так как оно убедительно для меня; ничто мне не может помешать (кроме разве слишком краткого срока) стараться сделать для вас приятную вещь, как вы этого желаете. Я не совсем понял размеры, указанные мне сравнительно с шириной листа вашего письма, и я не знаю, подразумевает ли ваша милость развернутый или сложенный лист; так как все равно рамы для нее не надо, я сделаю по своему вкусу картину, которую можно будет держать на столике. Постараюсь сделать все, что только смогу, и чтобы замысел не был заурядным. Если мне и не удастся сделать то, что вы желаете, я сделаю, сколько смогу, и от всего сердца. Здесь у нас маскарады, пиры, танцы, и живется весело. Синьор Бартоломео Дульчини, которому я всегда передаю ваши приветствия, дал мне прилагаемую записку, чтобы я ее вам переслал, с чем целую ваши руки.

Болонья, 19 июля 1617 г.

Из любезнейшего письма вашего от тринадцатого числа текущего месяца я узнал о заболевании вашем лихорадкою и о мучениях вашей тяжбой; [это] весьма обычная вещь в тяжбах, так что необходимо иметь большое терпение и благоразумие подобно вашей милости, а в конце концов, сделав все, от вас зависящее, предать себя руце божией и, как вы знаете, ожидать лучшего. Знаю, что надо мною можно было бы смеяться, особенно вам, знающему все вышесказанное, но нужно позволить слугам, вроде меня, высказаться об их добрых пожеланиях

такому господину, как ваша милость. Что касается картины, сказать вам правду, она так и стоит незаконченной, но я надеюсь уехать за город с одной только этой картиной, чтобы мне ничто не надоедало, и закончить ее так, как я рассчитываю. Не сердитесь, так как чем позднее, тем лучше я вам услужу. Здесь собираются первейшие живописцы. Приехал синьор Доменико ли Дзампьери[22], та знаменитость, которую вы знаете. Синьор Антонио Караччи[23] будет у нас через две-три недели. Теперь он в Сиене, чтобы хорошенько поправиться от своей опасной болезни, и я его жду к себе. Синьор Гвидо[24] был отозван герцогом Мантуанским, чтобы написать ему некоторые картины. Возвратился синьор Лионелло Спада[25], приехал еще некий мессер Джованни Франческо да Ченто[26] и находится здесь, пишет некоторые картины для кардинала-архиепископа и ведет себя героем; не говорю уже о синьоре Альбани[27] и других, которые все стремятся вновь насладиться родиной, будучи первейшими живописцами Италии. Довольно, я хотел сообщить об этом вашей милости, на этом и кончаю (и т. д.)

Болонья, 11 декабря 1618 г.

Мне было в высшей степени приятно узнать из вашего письма, преисполненного сведениями о картинах вашей милости, из-за которых беснуются день и ночь, и услышать отзывы живописцев, обладающих превосходнейшим вкусом, особенно же того испанского живописца[28], который придерживается школы Караваджо. Если это тот же, что написал Святого Мартина в Парме и был там с Марио Фарнезе, нужно быть осторожным, нет ли тут насмешки над бедным Лодовико Караччи: надо держать ухо востро. Я хорошо знаю, что они не станут разговаривать с ротозеем. Синьор Синибальдо, видимо, прослышал, что ваша милость нашли посредника для картин, подобных вашим, и сколько я понимаю, не станет продавать их по дорогой цене, а поскольку на них не набрасываются сразу, они теряют в цене и залеживаются. Мне очень приятно, что «Рождество» принадлежит кисти Аннибале, моего двоюродного брата; «Мадонна», «Нонната» и наконец «Христос del Facino» кисти Порденоне. Обнаружилась ярость знатоков. И ради выгоды они [их] расценивают дороже. На том желаю им успеха. Я бы советовал вашей милости, если бы вас охватил благой порыв, отдать свои произведения, даже если и не все; в нынешнее время счастлив тот, кому откроется путь заработать деньги; здесь

говорят, что ваша милость уехали с целью найти сбыт своим картинам, и я бы хотел, чтобы [этот слух] оказался правдой. Что касается картин синьоры Барбары, они никогда у нее не были. Синьор Акилле Поджо прислал из Рима все вещи сразу в одном ящике, так сказал мне синьор Оттавио Казали. Я не заботился больше ни о чем, если только ваша милость не прикажет мне еще чего. В заключение целую ваши руки, как и все присутствующие в доме и в этой комнате, чтоб господь бог вас осчастливил и сохранил. Синьор Б. Дульчини кланяется вашей милости и выразил желание узнать подробности о словах этого испанца. Он сказал: «Хотел бы я иметь возможность показать мои картины, чтобы посмотреть, что он скажет». Надо быть снисходительным к синьору Бартоломео, который влюблен в свои вещи[29].

Болонья, 22 февраля 1619 г.

Благодарю вас, что вы позаботились о векселе, и я уже получил расписку от синьора Леони.

Мне думается, что ваша милость знает о происках и подвохах, совершенных злонамеренными художниками в то время, как кардинал Алоизи был в Милане с моим «Благовещением», сделанным мною для здешнего Болонского собора, и мне кажется необходимым дать об этом знать синьору графу Лодовико Алоизи; и так как эти синьоры из конгрегации постановили не принимать никакого решения впредь до возвращения синьора кардинала, то я составил и прилагаю здесь несколько замечаний о деле, о котором нужно вести речь. Ваша милость, будьте столь любезны, составьте письмо от моего имени к синьору графу Алоизи, т. е. к синьору Лодовико, хорошо изложенное, чтобы быть скромным; как, я знаю, ваша милость сумеет изложить, ибо его увидят в Риме и, может быть, в Болонье, и запечатанным пошлите письмо с почтой в Рим, чтобы его передали синьору графу. Ваша милость, простите меня и посочувствуйте той неприятности, в которой я нахожусь и почти заболел от великой меланхолии[30]. Ваша милость, попросите синьора за меня в этой моей работе и в особенности помогите мне; и в заключение целую вам руки.

P. S. Если вам покажется, что это письмо составлять не следует, я полагаюсь на ваше просвещенное мнение, и все, что вы решите, осуществляйте, как вам покажется нужным.

ПРИМЕЧАНИЯ

Караччи—три представителя академизма, возникшего в Болонье и расцветшего в Риме, играют различную роль в этом движении. Всей своей деятельностью они символизируют разрыв с маньеризмом как в выборе тематики, так и в ее формальном претворении. Религиозная тематика— вместо символики и аллегории, возврат к формам и приемам художников высокого Возрождения. Маньеризм заменяется сознательным эклектизмом. Творчество Караччи, стесняемое католическими законодателями, направилось в область изучения лучших образцов Возрождения. Далекие от мистических исканий сверхчеловеческого и не привлекаемые маньеристической жестикуляцией, в которой, по словам биографа (Foratti), мускулы были подменены нервами, братья Караччи лучше всего характеризуются словами английского художника Рейнольдса, сказавшего, что «они украшали изучением Корреджо и венецианцев свое собственное коренастое искусство».

Лодовико Караччи (1555—1619) родился в Болонье, вырос под впечатлением идей контрреформации. Пройдя маньеристическую школу Просперо Фонтана и Пассиньяно во Флоренции, родственных между собою лишь в «темах» искусства, в его эмоциональной направленности и смелости, Л. Караччи производил впечатление рассудочного мастера. В его молодые годы он считался недостаточно одаренным, медлительным, но трудолюбивым. Сверстники прозвали его «быком», учителя советовали перейти на другую специальность. Но он был добросовестен и настойчив. После своих учителей он обращается во Флоренции к Андреа дель Сарто, в Парме— к Корреджо и Пармиджанино и заканчивает свое первое путешествие в Венеции у Тинторетто. Уже сложившимся мастером он попадает в Рим. По возвращении в Болонью он начинает работать со своими двоюродными братьями—Аннибале и Агостино, сыновьями его дяди—портного. Втроем они выступают против множества талантливых, продуктивных и популярных мастеров-маньеристов.

Агостино Караччи (1558—1601) был золотых дел мастером по своей основной профессии. Разносторонне одаренный, любящий общество, он вращался в среде литераторов и ученых, занимался философией и поэзией (сочинял оды и мадригалы), играл на лютне и виоле, хорошо пел и нередко выступал с докладами на темы по географии, истории и поэзии («равно отражающих жизнь человеческую»). Лодовико привлек его к занятиям живописью и гравюрой. Литературное наследие Агостино весьма небогато. Из его поэтических сочинений сохранились один лишь сонет к Никколо дель Аббате и несколько кратких надписей, вырезанных на гравюрах. Имеются еще фрагмент письма из Венеции и составленное в общепри-

нятом подобострастном тоне посвящение кардиналу-архиепископу Палеотти на награвированном Агостино плане Болоньи.

Аннибале Караччи (1560—1609) не имел блестящего образования своего брата, был неловок в обращении, пылок и несдержан в словах. Оба были остроумны и метки в своих суждениях и порывисты в своем отношении к людям. Любовь, вернее, преданность к искусству их примиряла и объединяла.

Лодовико, отметив у Агостино нерешительность, разборчивость, робость и неуменье придать окончательное завершение его живописным произведениям, отдал его в ученье к решительному и быстрому Просперо Фонтана. Вскоре он создал себе имя как гравер. Аннибале работал быстро, усидчиво, уверенно и легко, без колебаний. Его Лодовико оставил при себе и сам с ним занимался. После нескольких лет ученья братья объединились для совместной творческой и педагогической работы и не без борьбы и насмешек основали в 1590 г. художественную академию «Инкамминати»—«Направленных на истинный путь». Метод преподавания был тщательно разработан. Лекции по перспективе, архитектуре, анатомии, остеологии, истории и мифологии читал Агостино. Его брат Аннибале принимал участие в преподавании рисунка и живописи. Лодовико принадлежало высшее руководство. Академия была щедро снабжена пособиями: гипсами, гравюрами и т. п. Биограф говорит, что эта академия не была местом периодических собраний, а настоящей фабрикой (officina) художников, где упражнения в рисовании чередовались с экспериментами над краской, теоретические обоснования—с историческими разъяснениями, а технические дискуссии—с поэтическими состязаниями.

Программа, начертанная в XVI веке, послужила образцом для создававшихся аналогичных академий на долгие годы.

Агостино и Аннибале Караччи издали в гравюре «Совершенную школу рисунка», в которой были воспроизведены прославившие Лодовико рисунки деталей человеческого тела. Вслед за ними стали появляться другие аналогичные альбомы—Гвидо Рени, Гверчино и др. Эта организационная деятельность и формулировка отношения к художественному наследию прославили Лодовико больше, чем его картины и фрески в Болонье, Пьяченце, и его картины, рассеянные по музеям и галлереям мира.

Из крупных работ, в которых участвовали все трое, самая значительная—это роспись дворца Фава в Болонье—18 картин из сказания об аргонавтах (1582); роспись палаццо Маньяни на тему из истории Ромула и Рема (закончена в 1589 г.); так же палаццо Сампьери, 5 зал, расписанных историей Геркулеса, в которых уже начинают обнаруживаться индивидуальные особенности манеры каждого из участников. С 1597 по 1607 г. продолжалась работа над большим циклом фресок в палаццо Фарнезе в Риме, на темы из античной мифологии.

* * *

1. Капрал Андреа, судя по письмам, был чем-то в роде комиссионера по продаже картин.

2. «Большой купол» в Пармском соборе расписан *Антонио Аллегри* по прозванию *Корреджо* (1494—1534) фреской на тему «Успение богоматери»; это наиболее значительное из его монументальных произведений. Своды Пармского собора расписаны последователем Корреджо, *Франческо Маццуола*, по прозванию *Пармиджанино* (1503—1540), одним из крупнейших представителей раннего маньеризма.

3. *Пеллегрино Тибальди* (1521—1592)—крупный живописец и архитектор барокко, последователь Микеланджело, работал в Болонье, Милане и на озере Комо.

Никколо дель Аббате (1512—1571)—даровитый живописец маньерист, последователь Рафаэля и Приматиччо. Работал в Модене и Фонтэнбло.

4. Мадонна с младенцем, окруженная ангелами, с фигурами св. Иеронима (Джироламо) и Екатерины на первом плане—знаменитая картина Корреджо, находящаяся ныне в Пармской картинной галлерее. Аннибале сравнивает ее с картиной Рафаэля «Св. Цецилия» (по-итальянски Чечилия), находившейся тогда в Болонье в церкви Сан Джованни ин Монте (ныне в Болонской пинакотеке). На первом плане этой картины видны: апостол Павел и Мария Магдалина. «Мадонна с миской»—другая картина Корреджо, находящаяся ныне в Пармской картинной галлерее, изображает отдых св. семейства на пути в Египет.

5. Овладение манерой Корреджо выразилось в большом количестве копий с его фресок, исполненных братьями Караччи и до сих пор хранящимися в галлереях Болоньи и Пармы.

6. «Береттинская свора»—местные маньеристы, последователи Пьетро Береттини да Кортона, одного из трех столпов барокко (Бернини, Борромини, Береттини), одна из художественных группировок, враждебных как эклектическому академизму Караччи, так и натуралистической школе Караваджо.

7. Т. е. *Корреджо*, который, несмотря на большое количество исполненных работ, умер в бедности.

8. «Мадонна делла Стекката»—церковь в Парме, построенная в 1521 г. по первоначальному плану Римского собора св. Петра. Арка под хором этой церкви украшена фресками Пармиджанино.

«Цокколанти»—церковь нищенствующего ордена бенедиктинцев (носивших на босую ногу деревянные сандалии—цокколи). Она расписана фресками Корреджо, Пармиджанино и др. Братья Караччи делали здесь с фресок Корреджо копии, находящиеся ныне в Пармской картинной галлерее.

9. «Моделло»—небольшой законченный рисунок или эскиз красками, делавшийся художниками феодальной эпохи в качестве образца их композиционного мастерства (модель). Он предъявлялся заказчикам при выборе оформления, а также служил ученикам для копирования с теми или иными изменениями.

10. Агостино Караччи гравировал на меди какие-то произведения Тибальди (см. прим. 3).

11. Отрывок из письма Агостино Караччи приводится историографом болонских художников, графом Мальвазией, как фрагмент, имеющийся в его коллекции (I, 270).

12. Аннибале было в то время 20 лет, это было его первое знакомство с произведениями старших мастеров, и неудивительно, что в манере каждого вновь открытого для него мастера он находил качества, способные затмить в его глазах качества его предшествующих увлечений. В Болонье он увлекался Рафаэлем и Корреджо, в Парме—Корреджо вытесняет в его глазах Рафаэля, в Венеции—Веронезе превосходит всех.

13. Многие биографы считают этот сонет художественной программой школы Караччи. Но есть и такие, которые заподозрили в нем иронию, высмеивающую критиков, копошащихся в деталях произведений и ищущих подражаний (Foratti, «I Caracci nella teorica e nella pratica», Città di Castello, 1913).

14. Кардинал *Габриеле Палеотти*, архиепископ Болоньи, принадлежал к кругам болонских любителей искусства и является автором «Discorso delle immagini sacre e profane», основные тезисы которого конкретизируют постановления Тридентского собора.

15. Гравированный Агостино Караччи вид города Болоньи представляет собою квадратную гравюру, размером 26×26 дюймов (once). Приводимое посвящение награвировано на нем, так же как и герб папы Григория XIII и описание Болоньи.

16. *Бартоломео Дульчини*, католический каноник, любитель искусства и большой почитатель Караччи и их школы, считавший их «тремя Геркулесами, поддерживающими клонящуюся к упадку живопись». Биограф Караччи, Мальвазия, считает его увлечение не вполне бескорыстным, основываясь на отзыве подозрительного Аннибале Караччи, причислявшего Дульчини к категории «корыстолюбивых лисиц».

17. Биографы упоминают три картины с изображением св. Урсулы: 1) в Мантуе, 2) в церкви Сан Леонардо в Болонье, 3) в церкви Сан Доменико в Имола.

18. *Карло Ферранте*, литератор и любитель искусств, который в свое время пользовался уважением и известностью в Риме, был родом из Пармы, служил сначала у кардинала Сфондрато—епископа Кремонского, затем у кардинала Сципиона Боргезе—могущественного непота папы Павла V. Ферранте считался другом, советником и покровителем художников; он придумывал сюжеты картин и, будучи очень остроумен, находчив и словоохотлив, брал на себя труд художественного критика. Некоторые биографы считают, что он и Дульчини пополняли свои коллекции ценою благоприятных отзывов. Аннибале Караччи не симпатизировал Ферранте («testa calva, focosa e tutto naso»: голова лысая, вспыльчивая, вся ушла в нос). Лодовико, напротив, был ему предан и вел с ним довольно оживленную переписку.

19. *Порденоне—Джованни Антонио Личинио да Порденоне* (1483—1539), североитальянский мастер, работавший главным образом в Венеции. Его стиль сложился под влиянием Джорджоне и Тициана. Лучшее его произведение—фрески в Кольальто, близ Конельяно. Здесь идет речь о станковых картинах.

20. *Казерта Лоренцо Бонсиньори* и *Ячинто Джильоли*—знатные болонские граждане.

21. *Камуло Франческо*—ученик Лодовико Караччи; биограф (Мальвазия) сообщает, что он исполнял картины главным образом по раскрашенным рисункам учителя.

22. *Доменико Дзампьери*, по прозванию *Доменикино* (1591—1641),— лучший ученик школы Караччи.

23. *Антонио Марциале Караччи* (1583—1618)—внебрачный сын Агостино, учился у него и у Аннибале, работал в Болонье и Риме.

24. *Гвидо Рени* (1574—1642)—болонский художник, ученик Караччи, позднее—признанный глава болонской школы.

25. *Лионелло Спада* (1576—1622)—болонский художник, сначала был учеником Караччи, позднее перешел в лагерь Караваджо.

26. *Джованни Франческо да Ченто*, известный под именем *Гверчино* (1590—1666),—талантливый художник болонской школы, развился отчасти под влиянием Лодовико Караччи.

27. *Франческо Альбани* (1578—1660)—ученик Караччи, работал в Болонье, в Риме и во Флоренции.

28. Видимо, *Хусенне Рибейра* (1588—1652)—испанский художник-натуралист, работавший долгое время в Неаполе и возглавлявший неаполитанскую школу.

29. Т. е. в произведения, находящиеся в его коллекции (см. прим. 16).

30. Биограф описывает событие, ускорившее смерть художника, следующим образом: выполняя на большой высоте фреску «Благовещения» колоссальных размеров и находясь на лесах, Лодовико Караччи не мог охватить глазом всей поверхности. Поэтому он просил Ферранте Карло посмотреть снизу и сообщить ему, нет ли ошибок в рисунке; близорукий Ферранте пропустил неправильность одного ракурса. Когда леса были сняты, ошибка стала заметной. Лодовико Караччи хотел тотчас же за свой счет вновь поставить леса, чтобы ее исправить, но конгрегация этого не разрешила. Добросовестный и самолюбивый художник так мучился этим бессилием внести исправление в такую ответственную работу, что заболел от волнений и уже больше не оправился.

ДЖОВАННИ ЛОРЕНЦО БЕРНИНИ

(1598—1680)

Письмо кардиналу Ришелье

Рим, около 1641—1642 г.

Высокопреосвященнейший кардинал Антонио[1], господин мой, с особенной настоятельностью хотел, чтобы я взял на себя труд изваять статую вашего высокопреосвященства. Его воля встретила полное расположение духа моего, уже подготовленного самолюбивым стремлением, которое всегда у меня было, высказать еще раз мое почитание по отношению к величию и знаменитости вашего высокопреосвященства; и я бы никогда не был уверен, значу ли я что-нибудь в наш век, если бы я был обойден возможностью служить тому, кто столь его прославил. Нетерпение приступить к завоеванию этой славы торопило создание представляемого портрета, чтобы ваше высокопреосвященство, если вы сочтете этот мой малый труд достойным вашего кабинета, могли иметь близ себя вещь, которая вам всегда напоминала бы о моей преданности. Я должен умолять удостоить меня вашей снисходительности и в извинение мне принять во внимание неблагоприятные условия, как-то: отдаленность расстояния[2], и если бы все же мне было дано угодить вам, верьте, что мне в этом содействовал благословенный бог, милость которого вы сумели привлечь вашей добродетелью. С милостивого разрешения вашего высокопреосвященства пребываю...

Письмо герцогу Моденскому [3]

Париж, 22 июля 1665 г.

Я всегда был того мнения, что тот, кто сможет построить большое и величественное здание, не разрушая уже построен-

ного, заслужит уже величайшую похвалу, так как для того, чтобы это сделать, требуется больше знаний, и это сохраняет постройки прежних королей, работавших над ними. Это мое мнение встретило полный отзвук в гениальности его величества который сказал мне, что расходы его не беспокоили, но ему немножко было жаль разрушить то, что сделали его предки.

Итак, в соответствии с этим я сделал рисунок [проект], который, не разрушая почти ничего из сделанного, создает дворец, который по величине и богатству будет несомненно лучшим из всего, что сделано, и хотя нельзя высоко ценить мой отзыв, так как я сам сделал проект, а я знаю очень мало, но тем не менее я им доволен, благодаря просветлению, которое смилостивился даровать мне господь бог мой. Его величество высказал свое удовлетворение до высшего предела и с нетерпением ожидает начала [постройки], а к ней приступят, как только прибудут сюда некоторые мастера, за которыми послано в Рим; я же тем временем делаю разрезы, модели и чертежи, которые необходимы, чтобы можно было работать[4]. Его величество высказал склонность к тому, чтобы я сделал его портрет в мраморе, к которому я ныне приступил, а так как здесь нет мраморов того совершенного качества, который требуется для исполнения этого портрета, то я начал пробу трех глыб, чтобы выбрать ту, которая окажется наименее плохой; я считал своей обязанностью сообщить об этом вашему высочеству, слывущему моим особым покровителем. Если бы я мог исправить свойства моей торопливой натуры, которые еще усиливаются стремлением моим вернуться в Рим для окончания кафедры[5], я прожил бы здесь довольно хорошо, но, обуреваемый врожденными мне сомнениями несколько больше, чем допускает мой возраст, надеюсь на господа бога, который один может дать мне наилучшую для меня помощь. Сын Викарано[6] выходит у меня достаточно одухотворенным, но до сих пор я не имел еще времени и возможности видеть его прекрасные сооружения.

Приношу мое глубочайшее почтение вашему высочеству.

Дж. Лоренцо Бернини

Из письма Бернини в Париж, может быть, к Шантелу

Что касается того, что ваша милость мне пишет о сплетнях, поднявшихся против меня в Париже, то вместо того, чтобы оби-

жаться, я почти горжусь этим, ибо недоброжелатели мои, не сумев обвинить меня по моим делам, с весьма малым основанием пытаются дискредитировать меня за мои слова. Так что я и не знаю, чья глупость больше: тех ли, которые сочиняют сплетни, или тех, которые им верят. Ибо известна значительность даров, которыми я удостоен королем, и могу сказать, что мои труды получили большее вознаграждение за шесть месяцев во Франции, чем за шесть лет в Риме. Но чтобы достойно быть награжденным королевскими дарами, нехватало только мирры низкой клеветы после того, как я уже получил в изобилии золото, богатства и фимиам почестей. Время обнаружит истину, как оно вскрывало ее уже не раз в мою пользу[7].

Дж. Лоренцо Бернини
22 декабря 1671 г.

Записки Бернини об уплате скульптору за модели[8]

Да будет угодно вашей милости приказать уплатить мастеру Джованни, скульптору, скуди 25 наличными за [выполнение] в большом виде моделей в соответствии со сделанной мною маленькой [моделью] для вместилища священного праха папы Александра VII, которая пойдет для св. Петра.

Дж. Лоренцо Бернини
Из дома, 22 декабря 1671 г.

Да будет угодно вашей милости приказать уплатить мастеру Джованни, скульптору, скуди 45, что вместе с остальными 125 составит сумму в скуди 170, и это будет окончательной и полной расплатой за всю скульптурную работу большой модели, сделанной для исполнения усыпальницы блаженного праха папы Александра VII. А именно: за сделанную им модель статуи, изображающей «Милосердие», вышиною в пятнадцать пальмов [четвертей], и еще за другую, изображающую «Истину», и две других, вдвое меньших, изображающих «Правосудие» и «Благоразумие», и еще за исполнение модели «Смерти», вышиною в 12 пальмов, и еще за исполнение модели драпировки, изображающей надгробный покров.

Дж. Лоренцо Бернини
Из дома, 25 августа 1672 г.

Письмо герцогу Козимо III[9]

Рим, 22 июля 1671 г.

Пресветлейшее высочество, я хотел бы услужить вам этим рисунком по достоинству вашему, но в практическом исполнении я убедился, что был слишком самонадеян. Однако я все же умоляю вас полюбоваться тем, чего я не сумел сделать, и пожалеть о том, что у меня получилось. Не стану описывать наблюдений, сделанных в этом рисунке, так как из плана прекрасно видно мое намерение. Скажу только, что ангелы и кресты должны были бы быть из золоченого металла, а эмалевый крест—красный с позолоченным профилем, а затем, принося благодарность вашему высочеству за честь, которую вы мне оказываете вашим заказом, низко склоняюсь перед вами.

Сведения о Бернини, приводимые его биографом Доменико Бернини

Копируя рисунок отца, Бернини изменил ракурс одной фигуры, сделав его, однако, более естественным и одухотворенным; отец, считая, что это случайная невнимательность, а не проявление мастерства, упрекал его в неточности. Дж. Лоренцо скромно ответил, что «жадность в работе ослепила его и заставила, может быть, перейти границы своего долга, но если бы он всегда шел только следом за кем-нибудь, никогда бы ему не удалось обогнать другого и пойти впереди него».

Бернини исполнил 4 мраморных группы для виллы Боргезе на Пинчио в 2 года и объяснял такую быстроту тем, что «во время работы чувствовал себя как бы воспламененным и столь влюбленным в то, что он делал, что не обрабатывал, а как бы поглощал мрамор». Вспоминая это в более старом возрасте, он добавлял: «ни одного удара я не делал напрасно. О, как мало я преуспел в искусстве с тех пор, как в молодости я обрабатывал мрамор таким образом».

На вопрос Ришелье, какая разница между скульптурой и живописью, Бернини ответил: «Скульптура передает то, что есть, живопись—то, чего нет», прибавив, что «живопись заключается в дополнении [натуры], а скульптура—в убавлении».

По поводу росписи в куполе Бернини сказал, что каждое произведение говорит за себя; не следует порицать плохо ис-

Бернини. Аполлон и Дафна.

полненные работы, ибо они сами себя хулят, но надо порицать неудачные места в хороших произведениях, ибо, порицая какую-нибудь часть, приходится похвалить не без основания все в целом; что совершенство находится путем отталкивания от ошибок, и в этом есть хорошая сторона. Во всяком случае, чтобы иметь случай сильно превознести какое-нибудь произведение, недостаточно, чтобы в нем было мало ошибок, но надо, чтобы в нем были большие достоинства.

Наибольшей похвалы заслуживает тот архитектор, который умеет соединить в постройке красоту с удобством для жизни.

Высшая заслуга искусства заключается в том, чтобы уметь пользоваться немногим, плохим, неумелым и недостаточным, чтобы создать прекрасные вещи, и сделать так, чтобы извлечь пользу из недостатков, и, если чего-нибудь нехватает, уметь это создать.

Кто не нарушает иногда правила, тот не превосходит его никогда.

Хороший художник—тот, кто умел придумать манеру, позволяющую пользоваться малым и плохим, чтобы создавать прекрасные вещи.

По поводу Главной лестницы [Скала Реджиа] в Ватикане, построенной Бернини в небольшом, неправильной формы помещении, он говорил, что «это было наиболее смелое предприятие, какое ему приходилось когда-либо выполнять, и что если бы прежде, чем приняться за его осуществление, он нашел бы описание [подобного сооружения], он не поверил бы [что это осуществимо]».

По поводу выполненного Бернини внутреннего оформления церкви Сант Андреа дель Квиринале он говорил: «единственно лишь в этом произведении архитектуры я чувствую какое-то особенное удовлетворение в глубине моего сердца, и часто для ободрения от трудов моих я прихожу сюда, чтобы порадоваться своей работе».

О фонтане на площади Наваона Бернини горестно восклицал: «О, как мне стыдно, что я так плохо наработал!»

Бернини. Портрет Сципиона Боргезе.

Работая над портретом Людовика XIV из мрамора, Бернини все сделанные им раньше зарисовки и модели убирал подальше, как будто они ему были не нужны. Король был удивлен этим и спросил причину, почему Бернини не хотел воспользоваться своими собственными трудами. «Модели,—ответил Бернини,— послужили мне, чтобы запечатлеть в моем воображении черты

того, кого я должен изобразить, но когда я их уже воспринял и должен теперь вопл тить, они [модели] мне больше не нужны, даже вредны для моей цели, которая состоит в том, чтобы создать портрет похожим не на модели, а на натуру».

В связи с заказанным Бернини конным портретом Людовика XIV, художника предостерегали, что для этого нужны молодые силы [ему было больше 60 лет]. Бернини ответил: «Никто не смог бы по меньшей мере отказать мне в чести начать крупное произведение для великого короля, хотя бы и было суждено мне с нею покинуть и собственную жизнь»[10].

Человеку, критиковавшему исполнение волос короля в этой конной статуе, Бернини заметил: «Кажется, ваше благородие беспокоят волосики?»

Другому, считавшему, что плащ короля и грива коня как-то слишком изогнуты и разработаны наперекор тем правилам, которым следовали античные скульпторы, Бернини ответил: «То, что вы считаете моим недостатком, есть высшее достижение моего резца, которым я победил мрамор и сделал его гибким, как воск, и этим смог до известной степени объединить скульптуру с живописью. А то, что античные художники этого не делали, то это, может быть, происходило от того, что у них нехватало духу подчинять своей руке камни, как если бы они были из теста».

Художник, достигший совершенства в рисунке, может не бояться, что, дожив до дряхлого возраста, он будет обладать меньшей живостью и нежностью, потому что опыт в рисунке имеет такое большое значение, что одно это может восполнить недостаток духа, который к старости слабеет.

Сведения о Бернини из записок Шантелу

О беседах с Бернини в Париже в 1665 г.

7 июня

Преподобный нунций спросил кавалера, какую из античных статуй он чтит выше всех. Он ответил, что это Пасквино[11], и что один кардинал ему задал однажды тот же вопрос и, получив тот же ответ, счел его за насмешку над собой и обиделся; случилось, что он не читал ничего, что было написано об этой статуе, и что фигура Пасквино исполнена Фидием или Праксителем и изображает одного из служителей Александра, поддерживающего его, когда он был ранен стрелой при осаде города

Тира[12], и что поистине даже изуродованная и разбитая эта фигура хранит в себе остатки красоты, которая понятна только людям, умудренным в рисунке. Затем кавалер назвал Бельведерский торс[13] и сказал, что, несомненно, это отдыхающий Геркулес, хотя у него нет ни головы, ни рук, ни ног. Говорят, что [эта фигура] так и осталась незаконченной и что это ясно видно. Он добавил,что однажды Микеланджело рассматривал его и стал на колени, чтобы лучше видеть; кардинал Сальвиати застал его в этой позе, удивился этому и заговорил с ним, но в своем увлечении Микеланджело некоторое время не отвечал ему; придя в себя и заметив кардинала, он сказал: это произведение человека, который знал больше, чем сама природа, и великое несчастие, что оно так изуродовано.

Я назвал ему еще Лаокоона как один из греческих шедевров. Он сказал, что он замечателен, но что торс сделан в еще более значительной манере. Я затем говорил ему о гладиаторе, о Клеопатре, которых он относит к разряду наиболее прекрасных статуй. После, говоря о Геркулесе Фарнезском, он хвалил его как произведение превосходного греческого мастера, но сказал, что он сделан так, чтобы его рассматривали на некотором отдалении, и что там, где он находится, он кажется тем более удивительным, чем дальше от него отходишь. Господин нунций назвал еще Фарнезского быка, который замечателен лишь огромностью общей массы и количеством фигур, высеченных из одной глыбы, и затем Венеру Медицейскую[14].

В Сен Жермен

28 июня

На [заседании] Совета он рисовал короля, но его величество не был обязан оставаться неподвижным. Кавалер улавливал момент по мере возможности; и от времени до времени, когда король взглядывал на него, он говорил: «ворую» [sto rubando]. Один раз король ему возразил и даже по-итальянски: «Да, но с тем, чтобы возвратить». Он ответил тогда его величеству: «Но чтобы возвратить меньше украденного».

29 июня

Во время прогулки в Отейль Бернини, устав от собеседников, которые ему докучали, сказал: «У меня в Париже большой враг, очень большой враг. Это мнение обо мне, которое там составилось».

5 июля

На обратном пути из Сен Жермен, беседуя о живописи, он чрезвычайно хвалил Аннибале Караччи и сказал, что он вобрал в себя грацию и рисунок Рафаэля, знание и анатомию Микеланджело, благородство и живописную манеру Корреджо, колорит Тициана, [изобретательность] Джулио Романо и Мантеньи; и из манер десяти или двенадцати наиболее крупных художников он сформировал свою собственную, как будто проходя по кухне, где каждый из них варился в отдельном горшке, а он из каждого из них положил по одной ложке в свой горшок, который у него был под рукой.

6 июля

О нескольких рисунках, которые Миньяр[15] показал ему у себя, он сказал, что для него было особенным удовольствием видеть эти первые проявления духа великих людей; что именно там и можно видеть весь блеск четкой, ясной и благородной идеи; что ум Рафаэля был так прекрасен, что даже замысел у него был так же отчетлив, как самые лучшие в мире произведения, и он сказал даже, что эти рисунки великих мастеров были до какой-то степени и более исчерпывающими, чем произведения, которые они затем создали на их основе по этюдам[16].

14 июля

Говорили о различных вещах, на тему о том, что выразительность есть душа живописи. Кавалер сказал, что, стараясь в этом преуспеть, он прибегал к средству, которое он сам придумал, а именно: когда он хочет придать [то или иное] выражение фигуре, которую он хотел бы изобразить, он принимает ту позу, которую он предполагает дать этой фигуре, и поручает хорошему рисовальщику зарисовать себя в этой позе.

23 июля

На вопрос короля, какого он мнения о дворце Тюильери, Бернини ответил: он кажется огромной безделушкой и прибавил: «как большой эскадрон маленьких детей».

25 июля

Бернини посетил коллекцию картин Пуссена в доме Шантелу. Он рассматривал сначала «Вакханалию», где есть брошенные на земле маски, по меньшей мере четверть часа. Он нашел ее композицию удивительной. После он сказал: «Право, этот человек—великий исторический живописец, великий мастер мифо-

логии»... Он пристально рассматривал картину «Конфирмация» и сказал затем: «Он подражал колориту Рафаэля в этой картине, это прекрасная историческая картина. Какое благочестие, какая тишина, молчание! Какая красота—эта девушка!»

26 июля

После обеда он был в Сен Клу[17], расположение которого он считает чрезвычайно красивым из-за вида и фонтанов. Он находит, что можно было бы в квадрате, где большой фонтан, устроить сельский водопад, и среди всех этих прилизанных вещей он бы создал нечто прекрасное.

2 августа

В разговоре после поездки в Сен Клу Бернини сказал, что он находит местоположение, сад и фонтаны очень красивыми. На вопрос кардинала Антуана, как ему нравится водопад, не показался ли он ему слишком прекрасным, он ответил, что в этом недостаток [водопада]; что всегда надо искусство скрывать глубже и стараться придать вещам вид более натуральный, но что во Франции обычно поступают наоборот.

6 августа

Бернини сказал, что «картины Паоло Веронезе почитаются за колорит, но что в картинах художников, работавших вне Рима, нет никакого благолепия, ни добрых нравов; и это видно в данной картине, [представляющей] «Рождество»: дева [Мария] на ней без всякого благородства, а пастухи лишены почтительности[18].

9 августа

[**П**о поводу большой картины Веронезе, изображающей детей Зеведея, которых мать их представляет спасителю:] кавалер очень долго рассматривал эту картину вблизи, потом издали, затем он опять к ней приблизился и, наконец, произнес: «Вот прекрасная картина, и написана самое большее в неделю». Он осмотрел и другую картину, тоже Веронезе, где изображен Адонис, отправляющийся на охоту, и Венера, которая старается его удержать. Он рассматривал ее также очень долго; Лефебюр спросил его, какого он о ней мнения, и он сказал: «Ломбардцы[19] были великими живописцами, но они не были хорошими рисовальщиками, ибо посмотрите на эту женщину (указывая на

мать двух апостолов): ее верхняя часть обращена в одну сторону, а нижняя в другую, тогда как природа не может сделать этого выверта». Произнося это, он хотел принять ту же позу, но никак не мог удержаться. Затем он указал на плохо нарисованные руки: «Нельзя сказать, что у Веронеза не встречается картин, которые были бы хорошо написаны и хорошо нарисованы, но их очень мало».

О «Магдалине» Гвидо Рени[20]

После того как Бернини долго ее рассматривал, [он сказал]: «Эта картина не красива», и после некоторого молчания докончил: «Она самая красивейшая, лучше бы я ее не видел, это райские картины».

10 августа

После осмотра картин Пуссена, которые он хвалил, Бернини сказал: «Господин Пуссен—художник, работающий вот этим»,— и указал на лоб.

По поводу поздних работ Пуссена [Дева в Египте] он заметил: «Надо бы прекращать работу в известном возрасте, так как все люди приходят к упадку». Шантелу возразил, что все, кто привык работать, страдали бы от ничегонеделания, и работают, может быть, только для своего развлечения. Он с этим согласился, но прибавил, что их работы часто вредят их репутации.

12 августа

По поводу скульптурных портретов в бронзе кавалер сказал: «Этот материал менее пригоден, чем мрамор, так как бронза чернеет; если ее позолотить—золотой блеск дает рефлексы и мешает видеть всю красоту и деликатность [передачи] портрета; что, напротив, мрамор, новый или через десять лет по выполнении, приобретает какую-то особенную нежность и приближается в конце концов к цвету тела». Он указал присутствующим на те страдания, какие ему приходится переживать всякий раз, когда он обязан бывает делать портрет; что давно уже он решил в душе своей никогда больше их не делать, но что король оказал ему честь, попросив его [сделать свой портрет].

ПРИМЕЧАНИЯ

Джованни Лоренцо Бернини (1598—1680)—величайший скульптор и архитектор эпохи барокко, художественная деятельность которого придала Риму его архитектурный облик.

Бернини родился в Неаполе, большую часть жизни провел в Риме. Он был учеником своего отца, скульптора Пьетро Бернини, и рано проявил свои необычайные способности в искусстве. Еще юношей, едва достигнув 20 лет, Бернини уже создает несколько мраморных групп, в которых еще заметно влияние отца, выражающееся в некоторой связанности фигур, но и в умелой технической обработке поверхности мрамора, благодаря которой прекрасно передаются осязательные свойства различных материалов.

Позднее, в группах для виллы Боргезе: «Похищение Прозерпины» (1622) и особенно в группе «Аполлон и Дафна» (1625) мы наблюдаем развитие его самостоятельной манеры. Выросший на виду у папы и близких ему духовных магнатов, Бернини рано начинает получать значительные заказы и пользоваться успехом; уже в 1622 г. он получает орден Христа, дающий ему титул «кавалера»; в 1629 г. он становится главным архитектором собора св. Петра. К этой же эпохе относятся его занятия живописью (например, автопортрет в Музее Уффици во Флоренции).

Главной специальностью Бернини становится все же скульптура и архитектура. В скульптуре он создает совершенно новый метод благодаря свободе применения отдельных форм. Каждое произведение мыслится им как часть окружающей среды. Для достижения световых эффектов Бернини обогащает фактурные приемы, чем содействует усилению впечатления жизненности, осязаемости разнообразных материалов. В скульптурном портрете ему удается по-новому всякий раз схватить и передать индивидуальность изображаемого лица (наиболее значительны: Сципион Боргезе, Урбан VIII, Костанца Буонарелли, Людовик XIV, Карл I английский и мн. др.).

В архитектуре Бернини создал много церквей, дворцов, был автором перепланировки площади перед собором св. Петра в Риме и его замечательной колоннады. Торжественный прием и пребывание Бернини в Париже и все сказанные им слова подробно день за днем записаны в мемуарах дворянина Шантелу, прикомандированного к нему по распоряжению министра Кольбера.

По возвращении из Франции Бернини с новым рвением принялся за предстоявшие ему работы: окончание «кафедры св. Петра», украшение моста перед крепостью св. Ангела, завершение надгробия Александра VII (1671—1678), бронзовый навес в капелле св. Тайн в соборе св. Петра и постройку наиболее совершенного и зрелого из своих произведений—

маленькую церковь Сант Андреа дель Квиринале (1677—1678) с овальным планом.

Литературное наследие Бернини дошло до нас в очень незначительной доле. Писал он довольно легко и менял стиль соответственно случаю, как можно судить по дошедшим до нас письмам. Недостаток документов в значительной мере восполняется изобилием анекдотов из его жизни.

В этом издании мы пользовались биографией Бернини, составленной его сыном Доменико Бернини (Domenico Bernini, «Vita del cavaliere Lorenzo Bernini». Roma, 1713), и вышеупомянутыми записями Шантелу, который писал свои мемуары на французском языке (Chantelou, «Journal de Voyage du chev. Bernini en France», со 2 июня по 20 октября 1665 г.), но фразы Бернини приводил на итальянском (мемуары Шантелу с комментарием Лаланн выходили в течение 1877—1892 гг. в журнале «Gazette des Beaux Arts»).

* * *

1. Кардинал *Антонио Барберини*—главный элемозинарий французской королевы (заведующий ее благотворительными делами).

2. Бернини имел возможность видеть кардинала Ришелье при посвящении его в кардиналы в Риме в 1638 г. Бюст кардинала был сделан ок. 1642 г. с помощью одного живописного портрета.

3. Герцог Моденский, принадлежавший к побочной линии герцогов Эсте, считался в то время покровителем Бернини, и на этом основании последний посылает ему своего рода отчет о своей работе в Париже.

4. Вследствие интриг французских художников, порученная Бернини перестройка королевского дворца (Лувр) затянулась и была впоследствии осуществлена французскими архитекторами.

5. Бернини оставил в Риме незаконченными работы по внутренней отделке собора св. Петра, в частности «кафедру св. Петра», находящуюся в нише главного алтаря.

6. Сын моденского дворянина, архитектор Карло Вигарани (Викарано), был заведующим увеселением короля и изобретателем различных приспособлений для театра и зрелищ.

7. Бернини не в первый раз приходится сталкиваться с враждой и завистью. Его работа в Риме и интриги, сопровождавшие постройку колоколен св. Петра, сделали его чувствительным к этой стороне художественных нравов XVII века.

8. С декабря 1671 г. до августа 1672 г. была сделана модель надгробия. Бернини было уплочено, но мастерам, выполнявшим большие статуи на основании его эскизных скульптур (bozzetti), плата была задержана.

9. Дружеские связи Бернини с Тосканским двором подтверждаются сохранившимися письмами от 1646 и 1659 г. и приводимым письмом от 1671 г.

10. Конный портрет Людовика XIV Бернини начал делать в Риме в 1669 г., но статуя эта была привезена во Францию в 1684 г., после смерти Бернини. Она не понравилась Людовику, и французский скульптор Жирардон переделал фигуру короля на римлянина М. Курция; эта конная фигура стоит в Версальском парке.

11. Статуя так называемого Пасквино стоит на улице Рима близ площади Навона у подножия палаццо Браски. Свое имя она получила в честь римского сапожника Пасквино, который вывешивал на ее пьедестале эпиграммы на всякого рода факты, возбуждавшие неприязнь угнетенных классов к угнетателям; они получили название «пасквилей». По поводу статуи неоднократно писались исследования. Новейшие работы считают ее фигурой Аякса, защищающего тело Патрокла.

12. Александр был ранен в Индии, а не в Тире.

13. «Бельведерский торс» находится в музее Ватикана, а также и упоминаемый ниже «Лаокоон».

14. Статуя «Гладиатор» находится в Париже, в музее Лувра; «Клеопатра»—в Капитолийском музее в Риме; фарнезские «Геркулес» и «Бык»—в Неаполитанском музее; Венера Медичи—в Музее Уффици во Флоренции.

15. *Миньяр Пьер* (1612—1695)—французский художник-портретист, брат Никола Миньяра (1606—1668)—тоже известного живописца.

16. Бернини имеет в виду не этюдные рисунки, а то, что мы называем «эскизы композиции», однако слово «эскизы» вошло в употребление лишь с 1690 г.

17. Сен Клу—загородный королевский дворец и парк. В XVII веке Италия славилась своими парками в стиле барокко, где так называемые «водные затеи» строились по принципу наибольшего контраста. Французские парки этого времени, наоборот, стремились больше к геометрической регулярности и тонкой отделке.

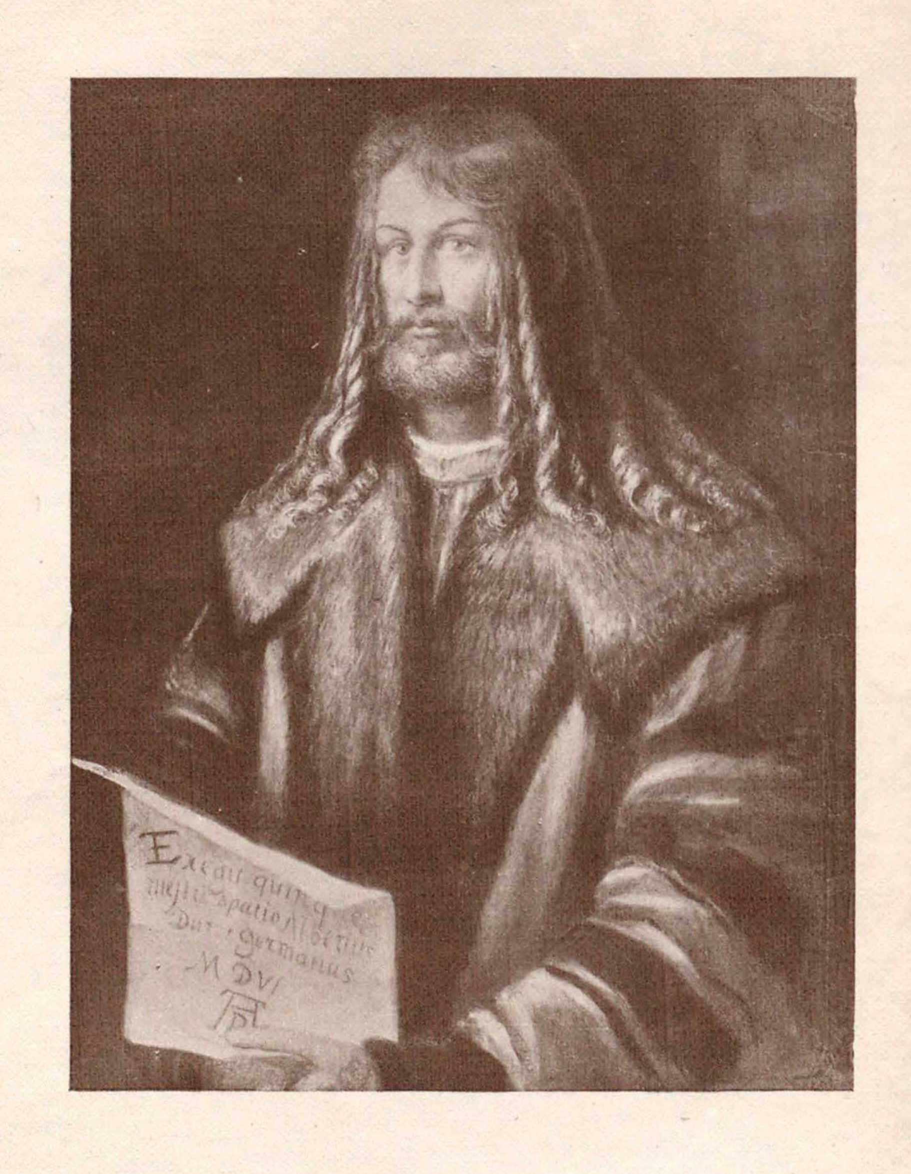
18. Здесь Бернини обращает к Веронезе тот упрек, который в начале XVII века делали натуралисты, особенно же их родоначальник, Караваджо.

19. Многие старые авторы причисляют художников материковой Венеции «terra ferma» к ломбардской школе. Собеседник Бернини, Лефебюр—иначе Клод Ле Фебюр (1632—1675)—художник-портретист и офортист.

20. *Гвидо Рени* (1575—1642)—живописец и офортист, талантливый ученик Караччи, был главой академического направления болонской школы.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ГЕРМАНИЯ


germanus
M DVI

АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР

(1471—1528)

Письма Вилибальду Пиркгеймеру

Венеция, 6 января 1506 г.

Достопочтенному и мудрому г-ну Вилибальду Пиркгеймеру[1] в Нюрнберге, моему милостивому господину.

Желаю вам и всем вашим к новому году много счастливых годов. Прежде всего, любезный господин Пиркгеймер, готов к вашим услугам. Узнайте, что я здоров, а для вас молю бога о большем. Так как вы предложили мне купить для вас несколько жемчужин и драгоценных камней, то да будет вам известно, что я не могу достать ничего хорошего или стоящего своей цены, ибо все расхватано немцами. Те, что на набережной, хотят выручить вчетверо больше стоимости, ибо те, что там живут, самые бесчестные люди... Что касается книг, которые я должен был заказать для вас, то это для вас исполнили Имгофы[2]. Но если вы в чем-либо еще нуждаетесь, то дайте мне знать, и я выполню это со всем усердием... Ибо я сознаю, что вы много для меня сделали. И я прошу вас—имейте снисхождение к моему долгу, я чаще о нем вспоминаю, нежели вы. Как только бог мне поможет, я честно вам уплачу с большой благодарностью. Ибо я должен написать для немцев алтарную картину, за это дают они мне 110 рейнских гульденов, из которых на расходы не пойдет и 5 флоринов. Я ее загрунтую и заглажу в течение 8 дней и тотчас же начну писать, ибо она должна, если богу будет угодно, через месяц после Пасхи стоять на алтаре... Кланяйтесь от меня Стеффену Баумгартнеру[3] и другим добрым товарищам, которые обо мне спрашивают.

Дюрер. Праздник четок.

7 февраля 1506 г.

Прежде всего, милостивый господин, готов к вашим услугам... У меня нет на земле иного друга, кроме вас. Я не верю тому, что вы на меня гневаетесь. Ибо считаю вас не иначе, как за отца. Хотел бы, чтобы были вы здесь, в Венеции; здесь так много порядочных сотоварищей среди итальянцев; чем дальше, тем больше они привязываются ко мне, так что становится тепло на сердце; люди разумные и ученые, хорошо играющие на лютне, флейтисты, люди, понимающие в живописи, и много людей благородной души, очень добродетельных, оказывающих мне много чести и расположения. И наоборот, есть также бесчестнейшие, изолгавшиеся, вороватые негодяи; думаю, что других таких нет на земле. Но если кто этого не знает, тот может подумать, что это—самые порядочные люди на земле. Я вынужден смеяться с ними, когда они со мной говорят. Они

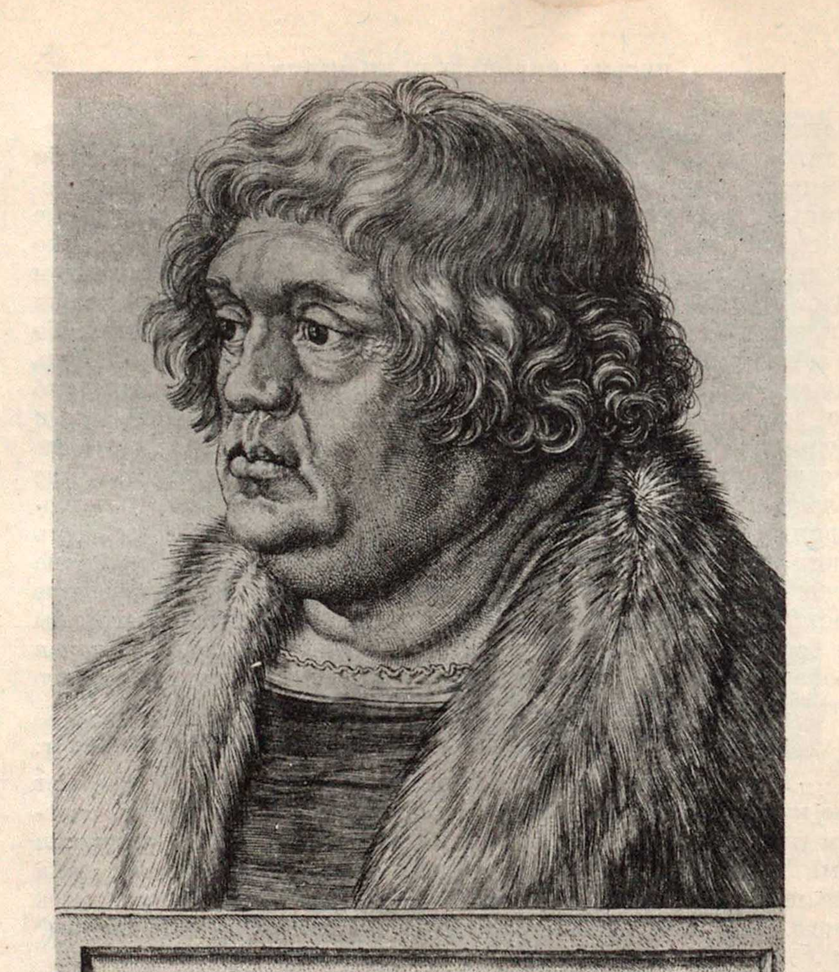
знают, что многие их мошенничества известны, но не спрашивают об этом. У меня много добрых друзей среди итальянцев; они предупреждают меня, чтобы я не ел и не пил с их живописцами[4]. Есть у меня также и много врагов среди них, которые списывают мои работы в церквах и везде, где они могут только их достать. А потом ругают, говоря, что они—не в античном вкусе и поэтому нехороши. Но Джамбеллини[5] хвалил меня в присутствии многих аристократов. Он хотел иметь что-либо из моих работ, сам приходил ко мне и просил меня что-нибудь ему сделать; обещал хорошо заплатить. И все говорили мне, что́ это за достойный человек, и я тоже к нему расположен. Он очень стар и все-таки лучший в живописи. А вещи, которые мне так нравились одиннадцать лет тому назад, теперь мне больше не нравятся[6]. И если бы я сам этого не видел, то не поверил бы в этом никому. Также извещаю вас, что здесь есть много лучших художников, чем мастер Якоб (де Барбари), вне Венеции. Но Антоний Кольб клянется, что нет на свете лучше мастера, чем Якоб. Другие смеются над ним, говоря: если бы он был хорош, то остался бы здесь. Только сегодня я начал набрасывать свою алтарную картину[7]. Ибо моя рука до того загрубела, что я не мог работать...

18 августа 1506 г.

...**А** оба ковра, самые широкие и самые ворсистые, поможет мне купить Антоний Кольб. Как только я их приобрету, передам их Имгофу младшему, чтобы он их упаковал и отправил вам. Также поищу я журавлиных (страусовых) перьев, пока еще не нашел. Лебединых же перьев, которыми пишут, здесь много. Что если вам приладить их несколько штук у шляпы?

8 сентября 1506 г.

Что касается ковров, то я употребил все усилия, но не могу найти широких. Они все узкие и длинные. Но я все же каждый день ищу, также ищет Антоний Кольб... Дурацких перьев не могу найти. О, если бы вы здесь были, сколько бы вы нашли здесь прекрасных итальянских ратников. Как часто я вас вспоминаю! Если бы бог дал, чтобы вы и Кунц Крамер это все видели... Венецианцы собирают большое войско, а также папа и французский король. Что из этого получится, не знаю. Ибо над нашим королем сильно насмехаются. Пожелайте от меня много счастья Стеффену Баумгартнеру; меня не удивляет, что



Дюрер. Портрет Вилибальда Пиркгеймера.

он женился... Знайте, моя алтарная картина говорит, что она дала бы дукат на то, чтобы вы ее посмотрели; что она хороша и красива по краскам. Я получил за нее большие похвалы, но мало пользы. Я мог бы за это время заработать 200 дукатов, я отказался от большой работы, которая дала бы мне средства на возвращение домой. И я заставил умолкнуть всех художников, говоривших, что в гравюре я хорош, но в живописи не умею обращаться с красками. Теперь каждый говорит, что лучших красок не видывал. Еще кланяются вам мой французский плащ и итальянский кафтан... Мне рассказывают, что когда вы предаетесь любви, то говорите, что вам только 25 лет. О, да, помножьте-ка, и я этому поверю... Герцог и патриарх[8] также видели мою алтарную картину.

23 сентября 1506 г.

Большое удовольствие доставило мне ваше письмо, свидетельствующее о безмерных похвалах, полученных вами от князей и господ. Вы, должно быть, совсем преобразились, что стали таким тихоней. Это мне сейчас же бросится в глаза, когда я к вам приеду. Узнайте также, что моя алтарная картина готова и еще другая, равной которой я никогда не делал[9]. Понравится вам или нет, сам скажу, что лучшего изображения Марии нет в стране. Художники говорят, что более возвышенной и красивой картины никогда не видели. Да будет вам также известно, что я закончу все, самое позднее, в 4 недели. Ибо я должен выполнить портреты нескольких человек, которым обещал. Из-за скорого отъезда я после окончания моей алтарной картины отказался от работ на общую сумму в 2 000 дукатов—это знают все, живущие вокруг меня...

Письма Якобу Геллеру, во Франкфурте-на-Майне

19 марта 1508 г.

Любезный господин Якоб Геллер! Да будет вам известно, что в течение 14 дней я закончу работу для герцога Фридриха[10]. А затем я начну работу для вас и не буду писать никакой другой картины, пока не закончу вашей: таков мой обычай. С особенным усердием намерен я собственной рукой написать среднюю часть. Не менее тщательно будут намечены

Дюрер. Этюд драпировки. Рисунок.

и створки снаружи, которые должны быть выполнены в краске камня (гризалью); я дал также подмалевать их—таким образом вы можете иметь представление. Мне бы хотелось, чтобы вы видели картину, сделанную для моего милостивого господина. Убежден, что она бы вам понравилась. Я почти целый год над ней работал и мало за нее выручил. Ибо я получу за нее не более, чем 280 рейнских гульденов; едва ли не столько же проест один человек. И поэтому говорю вам, если бы я не хотел сделать вам особого одолжения, никто бы меня не убедил писать что-либо по договору. Ибо из-за этого я упускаю лучшее. При сем посылаю вам размеры картины, длину и ширину...[11]

24 августа 1508 г.

Любезный господин Якоб! Я получил ваше последнее письмо, из которого усмотрел ваше желание, чтобы я хорошо выполнил картину, но это я как раз и собираюсь сделать. При этом вам надо знать, насколько она подвинулась. Створки снаружи написаны в краске камня, но еще не покрыты олифой, внутри они полностью подмалеваны, так что можно начинать по ним писать; главную часть я долгое время усердно набрасывал; она загрунтована двумя весьма добротными красками, так что я начинаю подмалевывать поверх. Я намерен—если я вас правильно понял—подмалевать ее 5 или 6 раз ради чистоты и прочности, а также писать лучшим ультрамарином, который только можно достать. Ни один человек, кроме меня, не должен положить здесь ни одного мазка, поэтому я на все это затрачу много времени. Полагаю поэтому, что вы не будете беспокоиться; и я намереваюсь сообщить вам принятое решение, что я не смогу, к сожалению, выполнить такую работу за 130 рейнских флоринов, чтобы не понести убытка, так как я должен много израсходовать и много потерять времени. Но то, что я вам обещал,—я честно выполню... Узнайте при этом, что я никогда не начинал работы, которая бы мне самому больше нравилась, чем ваша картина, которую я сейчас пишу. Я не буду делать другой работы, пока не выполню эту...

4 ноября 1508 г.

Любезный господин Якоб Геллер!.. Я обязался исполнить для вас нечто такое, что немногие могут... Знаю, что, когда картина будет окончена, она очень понравится всем художникам... Знайте, что я беру для нее самые лучшие краски, какие могу

достать. Мне следует 20 дукатов за один ультрамарин, не считая других расходов. Я предвижу, что, когда картина будет окончена, вы сами скажете, что ничего красивее не видывали. Не думаю, чтобы среднюю часть я сумел написать от начала до конца скорее, чем в 13 месяцев... Вы снова указываете, что я обязался написать картину с наибольшим старанием, с каким только могу... Я вряд ли выполнил бы ее тогда за всю свою жизнь. При наибольшем старании я еле успеваю выполнить одно лицо за полгода. А в картине почти сто лиц, не считая одежды, пейзажа и других вещей. Неслыханно также, чтобы нечто подобное делали для алтаря. Кто это все увидит? Полагаю, что я вам написал, что выполню работу старательно или даже старательнее обычного в половинный срок против того, который вы мне назначили.

21 марта 1509 г.

Любезный господин Якоб Геллер... Знайте, что я с Пасхи непрерывно и неослабно работаю над вашей картиной, но думаю, что раньше Троицы я такую картину закончить не смогу. Потому что я много усердия положил на эту одну вещь... Не беспокойтесь также о красках. Я израсходовал на нее красок более, чем на 24 флорина. Хороши ли они или нет, думаю, что лучших вы нигде не найдете. Ибо я трачу на это много старания и времени, хотя это для меня невыгодно и очень меня задерживает. Вы должны также мне поверить, что по всей правде и чести я не написал бы второй такой картины, менее чем за 400 флоринов... Поэтому имейте терпение еще короткое время, ибо картина внизу уже закончена, но еще не проолифлена. Вверху же кое-что надо доделать с ангелочками. И я очень надеюсь, она понравится вам. Я думаю также, что некоторые тонкости не понравятся тем, кто предпочитает лубочную картину. Об этом я не забочусь, похвалы я хочу только от знатоков. И так как Мартин Гесс[12] будет вам хвалить ее, вы, может быть, этому лучше поверите. Можете также порасспросить у некоторых товарищей, ее видевших. Они, наверное, скажут вам, как она выглядит. Если же вы ее увидите, и она вам не понравится, то я оставлю картину себе. Меня ведь очень просили, чтобы я продал картину, а вам написал другую. Но пусть такое дело будет далеко от меня—я честно сдержу то, что обещал вам...

26 августа 1509 г.

Прежде всего, любезный господин Якоб Геллер, готов к вашим услугам. Согласно вашему последнему предписанию, отсылаю вам алтарную картину, хорошо упакованную и снабженную всем необходимым. Я препоручил ее Гансу Имгофу, который выдал мне еще 100 гульденов. И верьте моей чести, я этим только возвращаю себе расходы, без оплаты того времени, которое я на нее потратил. Мне давали 300 гульденов за нее здесь, в Нюрнберге... Скажу вам—ее хотели взять у меня силой. Ибо я, как вы увидите, написал ее с большим старанием. Она написана также лучшими красками, какие я только мог достать. Она подмалевана и выполнена лучшим ультрамарином и прописана им раз 5 или 6. И когда она была уже окончена, я еще два раза прописал ее, чтобы она сохранилась на долгие времена. Я знаю, если вы будете опрятно ее содержать, она останется чистой и свежей 500 лет. Ибо она выполнена не так, как это обыкновенно делают. Поэтому велите держать ее в опрятности, чтобы ее не трогали и не брызгали на нее святой водой... Господин Иорг Таузи предложил мне от себя сделать образ богоматери среди пейзажа в таком же размере и пропорциях и с такой же старательностью, как сделана эта картина. За это он обещает 400 флоринов. Но от этого я наотрез отказался, так как сделался бы из-за этого нищим. Заурядных вещей я могу сделать за год целую кучу, столько, что никто не поверит, чтобы это мог сделать один человек. На этом можно кое-что заработать, но при старательной работе не сдвинешься с места... Было бы очень хорошо, если бы вы распорядились привинтить картину, чтобы она не сорвалась. При установке алтарной картины дайте ей наклон на 2 или 3 пальца, чтобы она не отсвечивала. И если я приеду к вам через год, или два, или три, надо будет снять картину—просохла ли она? Тогда я пролакирую ее заново особым лаком, какого больше никто не умеет делать, и она простоит на сто лет больше, чем теперь. Но никому другому не давайте ее лакировать, ибо все остальные лаки желтят, и вам бы испортили картину. Если бы была испорчена вещь, над которой я работал значительно больше года, мне самому было бы жалко.

Моя хозяйка напоминает вам о подарке, который остался за вами.

12 октября 1509 г.

Любезный господин Якоб Геллер! С удовольствием слышу, что картина моя вам понравилась, что мои труды не пропали даром... Моя хозяйка очень благодарит вас. Знак внимания, который вы подарили ей, она будет носить на память о вас. Также благодарит вас мой младший брат за два ваших подаренных гульдена. И я также благодаюр вас за всю оказанную честь. Так как вы меня спрашиваете, как вам украсить[13] алтарную картину, то посылаю вам с этим письмом набросок моей идеи, как я это сделал бы, если бы картина была моей. Но вы можете сделать, как вам угодно. Желаю вам много счастливых дней.

Из набросков предисловия к книге о живописи

О ЖИВОПИСИ

Кто хочет стать живописцем, должен быть одарен к тому природой. Искусству живописи можно лучше научиться, имея к ней любовь и охоту, чем по принуждению. Кто хочет сделаться большим художником, должен быть воспитан в этом направлении с самой ранней молодости. Сначала он должен много копировать у хороших мастеров, пока не набьет себе руку... Живопись состоит в том, чтобы каждый из всех видимых вещей выбрал одну, какую захочет, и сумел воспроизвести ее [в картине] так, как захочет...

Всего удобнее каждому начинать обучение с того, чтобы разделить и привести к единой мере человеческую фигуру, прежде чем браться за изучение чего-либо другого.

Поэтому я выбираю самый легкий путь, какой знаю, чтобы изложить, ничего не скрывая, как надо измерять и расчленять человека. Я хочу зажечь здесь маленький огонек. А если все вы будете раздувать его художественным усовершенствованием, он современем разгорится в пламя, которое будет светить во всем мире.

И если каждый, кто меня слышит, решится в своих работах развить это мое мнение, то будет найдено и прибавлено многое для усовершенствования искусства живописи.

Много сотен лет тому назад было несколько больших мастеров, о которых пишет Плиний[14],—это Апеллес, Протоген, Фидий, Пракситель, Поликлет, Паррасий и др. Некоторые из них

написали мастерские книги по живописи, но—увы, увы!—они потеряны. И потому они скрыты от нас, и для нас пропало великое богатство их мудрости.

Но не слышу я также, чтобы и теперешние наши мастера что-либо сочиняли, писали, издавали. Не придумаю, за чем тут дело стало. Но то малое, что я изучил, я хочу, насколько смогу, вывести на свет, чтобы потом кто-нибудь лучший убедительно побранил меня за мои ошибки в своем будущем труде. Этому я порадуюсь, ибо тем самым послужу причиной того, что истина выйдет на свет.

О КРАСОТЕ

Что такое красота—этого я не знаю. Но для себя здесь понимаю красоту таким образом: чтó в разные человеческие времена большинством почиталось прекрасным, то мы должны усердно стремиться создавать. Несовершенство в каждой вещи есть ее порок. Поэтому излишек или недохватка портят всякую вещь. Можно найти большое сходство в неодинаковых вещах. Но чтобы знали, что есть бесполезное, так я скажу: бесполезны хромота и многое подобное. Поэтому хромота и ей подобное некрасиво.

Для изучения красивого очень полезен хороший совет. Но принимать его надо от тех, кто сам хороший, опытный мастер, ибо красота скрыта от прочих невежественных людей, как от тебя—чужой язык. Ведь это может испытать каждый, кто, создав произведение, выставит его на суд заурядных людей. Последние обычно замечают лишь неудачное, не улавливая хорошего. Но если ты услышишь правду, то можешь сообразно ей усовершенствовать свое произведение.

Существуют разные виды и причины прекрасного. Кто умеет показать их в своем произведении, тому скорее всего следует верить...

Если ты узнаешь, каким способом измерять человеческую фигуру, это послужит тебе для искусства изображения любого человека. Существуют четыре комплекса, как о том тебе могут поведать физики[15], ты сможешь измерить их способами, которые дальше будут установлены. Тебе надо будет написать многих людей, взять у каждого из них прекраснейшее и измерить, а потом все это соединить в одной картине. Мы должны быть очень внимательны к тому, чтобы безобразное (Ungestalt) не

вплеталось постоянно само собой в наше произведение. Невозможно написать прекрасную картину с одного человека. Ибо нет на земле красивого человека, который не мог бы быть еще прекраснее. Нет также на земле человека, который мог бы сказать или указать, какой должна быть самая прекрасная человеческая фигура. Никто, разве только бог, не в силах судить о красоте. Поэтому и приходится решить так, что в каждую вещь надо вносить мастерство. Ибо мы считаем в иных вещах прекрасным то, что в других не было бы красивым. Из двух различных прекрасных вещей не легко узнать, которая прекраснее.

Эта маленькая книжечка могла бы быть названа пищей для учеников-живописцев[16]...

...Перед тобой различные искусства. Выбери из них одно, которое должно тебе пойти на пользу, изучи его, не унывай и не теряй терпения из-за трудностей, пока ты не достигнешь того, что оно станет доставлять тебе радость... Из жадности мы охотно сделали бы многое, если бы в этом не было много неприятного. Ибо из природы влилось в нас желание все познать, чтобы тем самым постигнуть истину всех вещей. Но наш слабый ум не может достигнуть такого совершенного знания всего искусства, всей истины, всей мудрости. Однако это еще не значит, что все искусства нам недоступны.

Если бы мы захотели, учась, отточить наш ум и упражнялись в этом, мы могли бы, пользуясь верными средствами и идя верным путем, найти, познать и достигнуть некоторой истины...

Не худо, чтобы человек многому учился, хотя иные чурбаны—против этого, говоря, что искусство делает человека высокомерным. Если бы это было так, то не было бы никого высокомернее бога, который создал все искусства. А этого не может быть. Ведь бог есть наилучшее благо. Поэтому тот, кто много учится, совершенствуется и приобретает все большую любовь к искусствам и ко всем возвышенным предметам... Вот почему хорошо, чтобы человек не упускал случая чему-нибудь научиться в подходящий момент. Находятся также люди, которые ничего не знают и ничему не хотят учиться; презирают учение и говорят, что искусства порождают много зла, что некоторые из них совсем зловредны. Мое мнение, напротив,

таково: я считаю, что ни одно искусство не вредно, но что все они хороши. Меч есть меч; им можно пользоваться для убийства и для правосудия. Поэтому искусства сами по себе хороши. Все, что создал бог, хорошо, хотя многие этим злоупотребляют.

Если одаренный к искусству человек благочестив и по натуре добр, то он избегает зла и творит добро. К тому и служат искусства, чтобы дать возможность познания добра и зла.

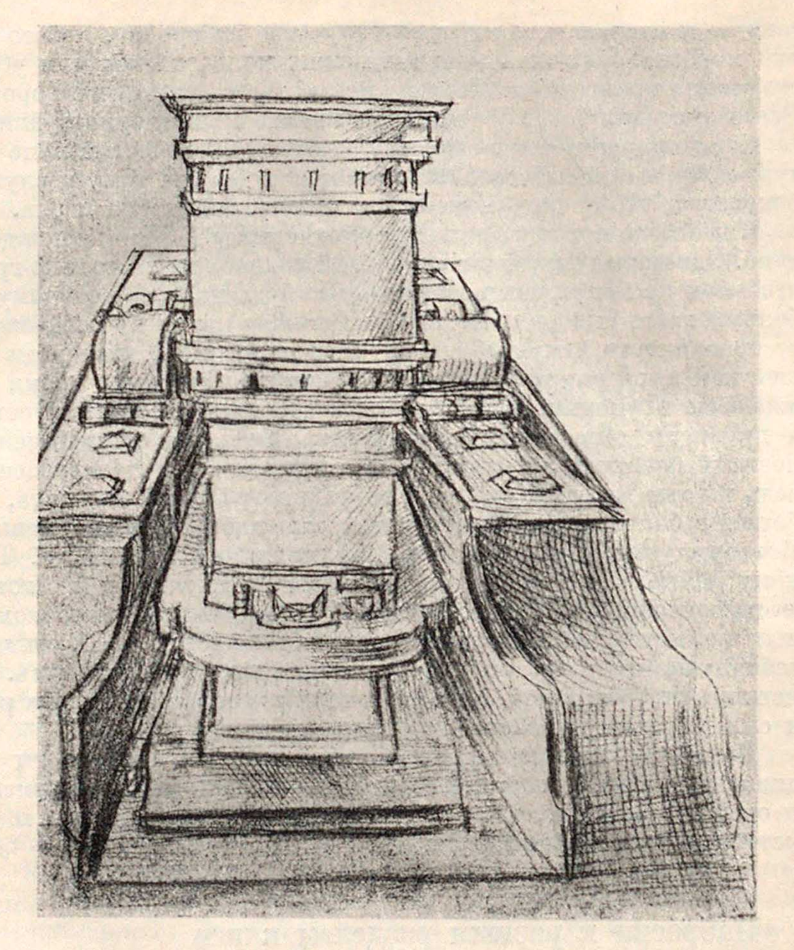
Иные люди могут учиться всем искусствам. Но это не каждому дано. Однако ни один благоразумный человек не настолько груб, чтобы он не мог научиться какому-нибудь делу, к которому он больше всего склонен. По этим причинам никто не освобожден от обязанности чему-нибудь научиться. Я знаю, что среди нашей немецкой нации многие художники в настоящее время нуждаются в учении. Ибо им недостает настоящего искусства, а призваны они к созданию многих больших произведений; поэтому необходимо, чтобы они улучшали свои произведения, ведь их так много. Каждый, кто работает без знания дела, работает с бо́льшим трудом, чем тот, кто работает с разумением. Поэтому учитесь все правильному пониманию предмета. Тем, кому немногое по силам, но кто хочет учиться, тем я с готовностью сообщу свои последующие наставления. О высокомерных же, которые приписывают себе знание всех вещей, считают себя лучшими и презирают все остальное, я не забочусь. От истинных художников, доказывающих это творением своих рук, я смиренно жду указаний с большой благодарностью.

Искусство живописи создано для глаз... Все, что ты видишь, доходчивее того, что слышишь. Но если мы одновременно и слышим и видим, то тем более сильно воспринимаем и тем устойчивее это запечатлеваем...

Наброски к разным разделам книги о живописи

О ПРОПОРЦИЯХ ЧЕЛОВЕКА

Витрувий, зодчий древности, которым римляне пользовались для больших построек, говорит[17]: «кто хочет хорошо строить, тот должен отправляться от строения человеческого тела, ибо в нем он найдет сокрытые тайны пропорций». Поэтому я хочу, прежде чем приступить к архитектуре, рассказать, ка-



Дюрер. Мортира. Рисунок.

ким должен быть хорошо сложенный человек, женщина, ребенок, конь[18]. Этим путем можно при случае измерить все предметы.

Поэтому выслушай сначала то, что говорит Витрувий о пропорциях человеческого тела, о которых он узнал у великих, высоко прославленных мастеров, живописцев и скульпторов.

Они говорили, что человеческое тело таково: лицо от подбородка до того места, где начинаются волосы, есть десятая часть человеческого тела. Такой же длины и вытянутая ладонь. Голова же человека—восьмая часть тела; от верхней границы груди до того места, где начинаются волосы,—одна шестая часть. От волос до подбородка делится на три части: в верхней—лоб, в другой—нос, в третьей—рот с подбородком. Пядь ноги—шестая часть человека, локоть—четвертая часть, грудь—четвертая часть.

На такие же члены он делит и здание и говорит: если разложить человека на земле с распростертыми ногами и руками и поставить ножку циркуля в пупок, то окружность коснется рук и ног. Таким образом находит он пропорции круглого здания из пропорций человеческого тела...

Плиний пишет, что древние живописцы и ваятели, как Апеллес, Протоген и др., весьма искусно описали, как измерять пропорции хорошо сложенного человека. Возможно теперь, что эти благородные книги при появлении церкви были искажены и уничтожены из ненависти к языческим идолам...

Если бы случай привел мне там быть и было бы это в те же времена, я сказал бы: о добрые господа и святые отцы, не убивайте со зла благородного искусства, которое было найдено и накоплено с великим трудом и тщанием. Ведь искусство велико, трудно и благостно, и мы можем и хотим с большой честью обратить его во славу божию. Ибо, как они дали своему идолу Аполлону пропорции прекраснейшей человеческой фигуры, так хотим мы теми же мерами воспользоваться для господа нашего Христа, прекраснейшего во всем мире. И как сотворили они Венеру красивейшей женщиной, так и мы хотим ту же прекрасную фигуру целомудренно представить в непорочнейшем образе богоматери девы Марии. Из Геркулеса мы хотим сделать Самсона и так же мы поступим со всеми прочими. Но этих книг у нас больше нет, и так как такую потерю не вернешь, надо стремиться к созданию новых.

О КРАСКАХ

Если ты хочешь писать выпукло, так, чтобы обмануть зрение, ты должен хорошо знать краски и при писании как бы отделять одну от другой, а именно: ты пишешь два кафтана или

плана—один белый, другой красный. И ты их оттеняешь в местах излома, так как во всех вещах есть свет и тень, создающие для глаз кривизну или изгибы. Если бы этого не было, все было бы плоским на взгляд, и из такого изображения ничего нельзя было бы узнать, кроме того, что краски различаются между собой. Поэтому, когда ты оттеняешь белый плащ, он должен быть не так сильно оттенен черной краской, как красный, ибо немыслимо, чтобы белый предмет давал такую же темную тень, как красный, и чтобы они не отличались друг от друга. За исключением такого места, куда свет вовсе не может проникнуть, там все предметы черны, ибо в потемках ты никаких цветов не различаешь... Остерегайся также, если пишешь краской—будь то красная, синяя, коричневая или смешанная, какие бывают,—чтобы не сделать ее в светлом месте слишком светлой, так, чтобы она не теряла своего качества. Например, неученый человек рассматривает твою живопись, среди прочего красный кафтан и говорит: «Посмотри, любезный друг, кафтан в одной части имеет такой красивый красный цвет, а в другой—белый или бледные пятна». Это действительно достойно порицания, и ты поступил неправильно. Ты должен написать красный предмет таким образом, чтобы он был красным повсюду и все-таки казался выпуклым; так же надо поступать со всеми красками. Того же следует придерживаться при затенении, чтобы не могли сказать: красивая красная краска исполосована черной. Поэтому следи за тем, чтобы оттенять каждую краску тем цветом, который ей соответствует. Я беру желтую краску. Чтобы она осталась сама собой, ты должен оттенить ее желтым, более темным, чем основной цвет... Если ты выделяешь ее зеленым или синим, она теряет свое качество и делается уже не желтой, а переливчатой, как это видно в шелковых тканях, сотканных в две краски...

Как бы то ни было, при затенении ни одна краска не должна терять своего качества.

Дневник путешествия по Нидерландам

1520 г.

В Троицын день, после дня св. Килиана (12 июля), я, Альбрехт Дюрер, отправился за свой счет и расход вместе с женой из Нюрнберга в Нидерланды[19]. И так как мы в тот же день

проехали через Эрланген, то остановились на ночь в Байерсдорфе, где проели 3 фунта без 6 пфеннигов (ок. 4½ марок)... Оттуда отправился я в Бамберг и подарил тамошнему епископу написанный красками образ богоматери, «Жизнь Марии», один «Апокалипсис» и гравюр[20] на один гульден. Епископ пригласил меня в гости, дал мне таможенный пропуск и три рекомендательных письма и выкупил меня с постоялого двора, где я проел один гульден...

Затем поехали мы в Антверпен...

Там остановился я в харчевне Иобста Планкфельта, и в тот же вечер пригласил меня управляющий Фуггеров[21], по имени Бернгардт Штехер, и задал нам богатое угощение; однако жена моя ела на постоялом дворе... В субботу, после праздника спадения цепей с св. Петра (4 августа), повел меня мой хозяин во вновь построенный дом бургомистра в Антверпене, огромных размеров и прекрасно расположенный над рекой Маас, с большими, сверх меры прекрасными комнатами, и таковых много, с богато украшенной башней, с превеликим садом, в общем, в столь прекрасный дом, что равного ему я не видывал во всех германских странах...

В воскресенье, в день св. Осбальда, пригласили живописцы меня вместе с женой и служанкой в свои покои, и было подано у них все на серебряной посуде и с другими ценными украшениями и самое дорогое кушанье. И жены их также все присутствовали. В то время, как вели меня к столу, стоял народ по обе стороны, точно проходил знатный человек. Среди них были также весьма примечательные люди с именем, которые с глубокими поклонами скромнейшим образом обходились со мной. И они говорили, что готовы исполнить все то, возможное по их силам, что—они знают—было бы мне приятно... Так что мы весело провели время вместе до глубокой ночи, и они при факелах проводили нас с честью домой, прося меня принять их расположение, делать все, что мне угодно, в чем и готовы все мне услужить...

...Также был я в доме Квентина Массейса...[22]

В другой раз я ел вместе с агентом-португальцем, которого нарисовал углем. Еще я сделал портрет моего хозяина... Хозяин мой повел меня в цеховую палату, в мастерскую живописцев, где они работают над сооружением Триумфа, через который собираются провести короля Карла (V). Это сооружение имеет в своем протяжении 400 аркад, каждая длиною в 40 фу-

Дюрер. Портрет И. Планкфельта.

тов, и будет возведено по обе стороны улицы, в два этажа, в красивом расположении; сверху будут происходить представления. И сделать это стоит—за столярные и живописные работы—4000 флоринов... Я сделал портрет кривоносого итальянца, по имени Опитиус... Церковь Богоматери в Антверпене чрезвычайно велика—настолько, что там происходит одновременно несколько служб, причем они друг другу не мешают. Там имеются богатые вклады, и туда приглашаются лучшие музыканты, каких можно достать. В церкви бывает много благочестивых богослужений, в ней много каменной скульптуры, и особенно красивая у нее башня[23]. Побывал я также в богатом аббатстве св. Михаила—там имеются драгоценнейшие каменные столбы (Porkirchen), какие я когда-либо видел, а также ценные стулья на хорах. В Антверпене они в таких вещах не скаредничают, ибо денег там достаточно... Также видел я в воскресенье, после Успенья (19 августа), большой крестный ход вокруг антверпенской церкви Божьей матери, куда собрался весь город, люди всех сословий и ремесл, каждый одетый соответственно своему положению—во все самое дорогое. Каждое сословие и цех имели также свой знак, по которому их можно было отличить. В промежутках между ними несли большие дорогие свечи на шестах и старофранкские серебряные трубы. Было много трубачей и барабанщиков, на немецкий лад. Во все это резко дудели и шумно били. Я видел, как шли рядами, на большом расстоянии ряд от ряда, но приближаясь друг к другу, золотых дел мастера, живописцы, каменотесы, вышивальщики шелком, скульпторы, столяры, плотники, корабельщики, рыбаки, мясники, кожевники, ткачи по полотну, булочники, портные, сапожники и всевозможные ремесленники и некоторые рабочие и торговцы, служащие по пищевому делу. Были там также разносчики, купцы и их всевозможные подмастерья. Затем проходили стрелки, ружейники, лучники, самострельщики, всадники и пехотинцы. Затем шло великое множество господских приказчиков. Далее шел целый отряд очень храбрых людей, великолепно и богато разодетых. Перед ними шли все ордена и некоторые учредители в своих отличиях весьма благоговейно. Была также в этой процессии трогательная на вид толпа вдов, которые кормятся трудами рук своих и придерживаются особого устава, все в белых полотняных платках, сделанных таким образом, что они покрыты ими до самой земли. Среди присутствующих видел я многих доблестных людей. А старосты собора Бого-

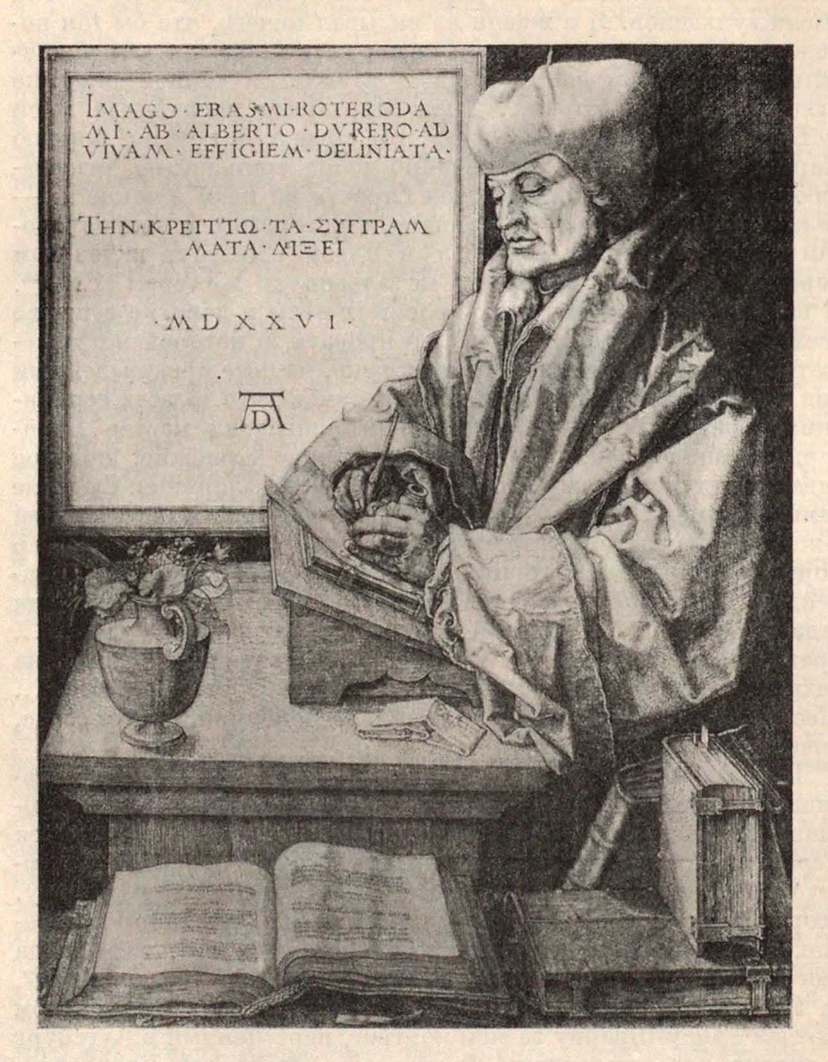
матери со всем клиром, учениками и драгоценностями шли позади всех. 20 человек несли деву Марию с господом Христом, убранных богатейшим образом во славу господа бога. В этом крестном ходу много было приятных вещей, очень богато оборудованных. Ибо везли много повозок, игрушечных кораблей и других сооружений. Среди них был сонм пророков по порядку, затем новый завет, как, например: благовещение, 3 царя волхва, верхом на больших верблюдах и других редкостных чудищах, очень искусно представленные; было также бегство богоматери в Египет, весьма благочестиво сделанное, и многое другое, что ради краткости здесь опускается. В конце шел большой дракон, его вела св. Маргарита со своими девушками на поясе, была она очень красивая. За ней следовал св. Георгий со своими воинами, очень красивый рыцарь. Ехали также в этой толпе мальчики и девочки, богато и красиво разодетые по обычаю разных стран и изображавшие различных святых. Этот крестный ход сначала и до конца, пока проходил он мимо нашего дома, продолжался два часа...

В воскресенье после Варфоломеева дня выехал я с господином Томазином из Антверпена в Мехельн, где мы переночевали; я там пригласил мастера Конрада и с ним одного художника. Этот мастер Конрад и есть прекрасный гравер госпожи Маргариты.

Из Мехельна поехали мы через городок Вильворде и прибыли в Брюссель в понедельник, в полдень... Я видел в Брюсселе, в ратуше, в золотом покое 4 большие работы, сделанные великим мастером Роджером ван дер Вейденом[24]. Я видел позади королевского дома в Брюсселе такие фонтаны, лабиринты, зверинец, что более интересных вещей, которые так бы мне нравились, я не видывал. Это похоже на рай... В Брюсселе имеется также прекрасная ратуша, большое, возведенное в камне здание с чудесной ажурной башней. Я написал в Брюсселе, ночью при свете, мастера Конрада, который был нашим хозяином. Еще нарисовал я тогда же углем сына доктора Лампартера и хозяйку. Также видел я вещи, которые были привезены королю из новой золотой страны[25]: солнце из чистого золота, в целую сажень шириною, луну из чистого серебра такого же размера, кроме того, две комнаты, полные их утвари,— всяческого их оружия, лат, пушек, редкостных одежд, постельного белья и всевозможных удивительных вещей для разнообразного употребления, более красивые на взгляд, чем

всякие диковинки. Все это дорогие вещи, их оценивают в сотни тысяч гульденов. Я в жизни не видывал ничего, что бы так порадовало мое сердце, как эти вещи; затем видел я там удивительные художественные вещи и изумлялся тонкой выдумке людей из чужих стран... Г-жа Маргарита послала за мной в Брюссель и объявила мне, что представит меня королю Карлу, выказав себя чрезвычайно добродетельной по отношению ко мне. Я подарил ей свои Страсти на меди и такие же — ее казначею по имени Ян Марникс, с которого я также нарисовал портрет углем... Побывал я в доме Нассау, видел там хорошую роспись капеллы, исполненную мастером Гуго[26]. И видел также две больших красивых залы и дорогие вещи во всем доме, в том числе большую кровать, в которой могут лежать 50 человек. Этот дом стоит высоко, из него прекраснейший вид, на который дивиться можно. Я думаю, что во всех германских странах нет подобного. Меня пригласил мастер Бернгардт[27], живописец, он приготовил такое угощение, которое едва ли, я думаю, можно было устроить за 10 флоринов. Сюда же сами явились, чтобы составить мне компанию, казначей г-жи Маргариты, с которого я нарисовал портрет, гофмейстер короля по имени де Метени и казначей города по имени Пусклейдис. Я ему подарил гравюру Страстей на меди, он же меня отдарил черной испанской сумкой в 3 флорина ценой... Эразму Роттердамскому я также поднес гравюры Страстей на меди... Я еще раз сделал портрет Эразма Роттердамского[28]... Шесть человек, портреты которых я исполнил в Брюсселе, ничего мне не дали.

Родриго подарил мне еще одного попугая, а я дал его мальчишке 2 штюбера. Я подарил Иоганну фон дер Винкель, познанцу, маленькие гравюры Страстей на дереве, молящегося Иеронима и Меланхолию. Я заплатил 6 штюберов за пару перчаток; 5 штюберов израсходовал я на бамбуковую трубку. Георг Шлаутершпах подарил мне такую же, ценой в 6 штюберов... Я нарисовал углем портрет мастера Якова, живописца фон Рогендорфов, и начертил на дереве герб Рогендорфа[29], за это он подарил мне 7 локтей бархата; 2 гульдена золотом я отдал Гансу Шварцу за мой портрет, пересланный в Аугсбург в письме, через посредство Фугеров в Антверпене. Израсходовал один штюбер за напечатанное «Вступление в Антверпене», где изображено, как короля встречали с роскошным триумфом. Ворота были роскошно убраны изображениями разных сцен



Дюрер. Портрет Эразма.

и очень веселыми украшениями и красивыми фигурами женщин, равных которым я мало видывал[30]... Я видел в Антверпене ноги громадного великана; верхняя часть ноги, выше колена, в $5^1/_2$ футов... Человек был ростом в 18 футов, правил в Антверпене и сделал столько чудес, что господа, жившие в городе, много написали о нем в одной старой книжке... Произведения Рафаэля Урбинского исчезли после его смерти. Но один из его учеников, Фома Болонский[31], хороший живописец, пожелал со мною увидеться. Он пришел ко мне и подарил мне золотое кольцо, античное, с прекрасным резным камнем, ценою в 5 флоринов. Но мне предлагали за него вдвое. Взамен я подарил ему оттиски лучших моих отпечатанных вещей, на 5 флоринов... Я подарил г-же Маргарите, сестре короля, отпечатки всех моих работ и нарисовал ей две вещи на пергаменте с большим усердием и тщательностью, это я оцениваю в 30 флоринов. Ее врачу, доктору, я должен был сделать гравюру дома, по которой он хочет этот дом строить. Я нарисовал карандашом г-на Вольфа фон Рогендорфа... Я дал Яну Турку 3 флорина за итальянское искусство. Я дал ему на 12 дукатов гравюр за унцию хорошего ультрамарина... Рудигер фон Гелерн подарил мне раковину улитки, оправленную в золото и серебро. Ему я подарил в ответ три большие «книги» и гравированного рыцаря... По прибытии в Брюгге принял меня и поместил в своем доме Ян Прево и устроил в тот же вечер богатый пир, пригласив многих лиц, чтобы доставить мне удовольствие. На следующий день пригласил меня Маркс, золотых дел мастер, и задал мне богатый пир, позвав ради меня многих лиц. Затем повели они меня во дворец императора, он—большой и богатый, я увидел там роспись капеллы и картины Роджера ван дер Вейдена, великого старого мастера; я дал штюбер слуге-привратнику... Затем повели они меня в церковь св. Иакова и показали мне ценные работы Роджера ван дер Вейдена и Гуго ван дер Гуса—оба они были великими мастерами, затем в церкви Богоматери я видел алебастровую мадонну, которую исполнил Микеланджело[32] из Рима. Потом они повели меня во многие церкви и показали мне все хорошие картины, которых здесь превеликое множество. И после того, как я посмотрел Яна ван Эйка и все остальное, пришли мы, наконец, в капеллу цеха живописцев, там внутри много хорошего. Затем они устроили мне банкет. И оттуда пошел я с ними по покоям, где собрались многие почтен-

ные люди—золотых дел мастера, живописцы, купцы; я должен был с ними поужинать; они делали мне подарки, представлялись и оказали мне много чести. Двое братьев, Яков и Петр Мостарт, члены совета, подарили мне 12 кувшинов вина; и все общество, более 60 человек, проводило меня домой при факелах. В день св. Эрика (9 апреля), рано утром, мы уехали. Но перед отъездом сделал я карандашом портрет Яна Прево, а его жене дал на память 10 штюберов... И когда прибыл я в Гент, пришел ко мне староста гильдии живописцев и привел с собою лучших из живописцев, которые оказали мне большой почет, великолепно меня приняли, предложили мне свои услуги и вечером со мной ужинали. В среду (10 апреля) повели они меня на башню св. Иоанна, откуда я обозревал этот большой удивительный город, где и на меня смотрели, как на большого человека. Затем я видел алтарь Яна[33]. Это—драгоценнейшая, тончайшая живопись; в особенности Ева, Мария и бог-отец почти совершенны. Затем видел я львов и одного из них зарисовал карандашом. Видел я также на мосту, где обезглавливают людей, две картины, сделанные в память того, как сын обезглавил своего отца. Гент—красивый и удивительный город. Четыре большие реки протекают через него. Вообще в Генте я видел много редкостного, а художники со своим старостой не покидали меня, утром и вечером ели со мной, за все платили и были очень ко мне любезны. В четверг (11 апреля) выехал я из Гента и, миновав несколько деревень, прибыл в харчевню, которая называется «Лебедь», там мы позавтракали. Затем проехали красивую деревню и прибыли в Антверпен, и проездил я 8 штюберов.

В пятницу перед Троицей (17 мая) 1521 г. пришло ко мне в Антверпен известие, что Мартин Лютер был так предательски пойман[34]...

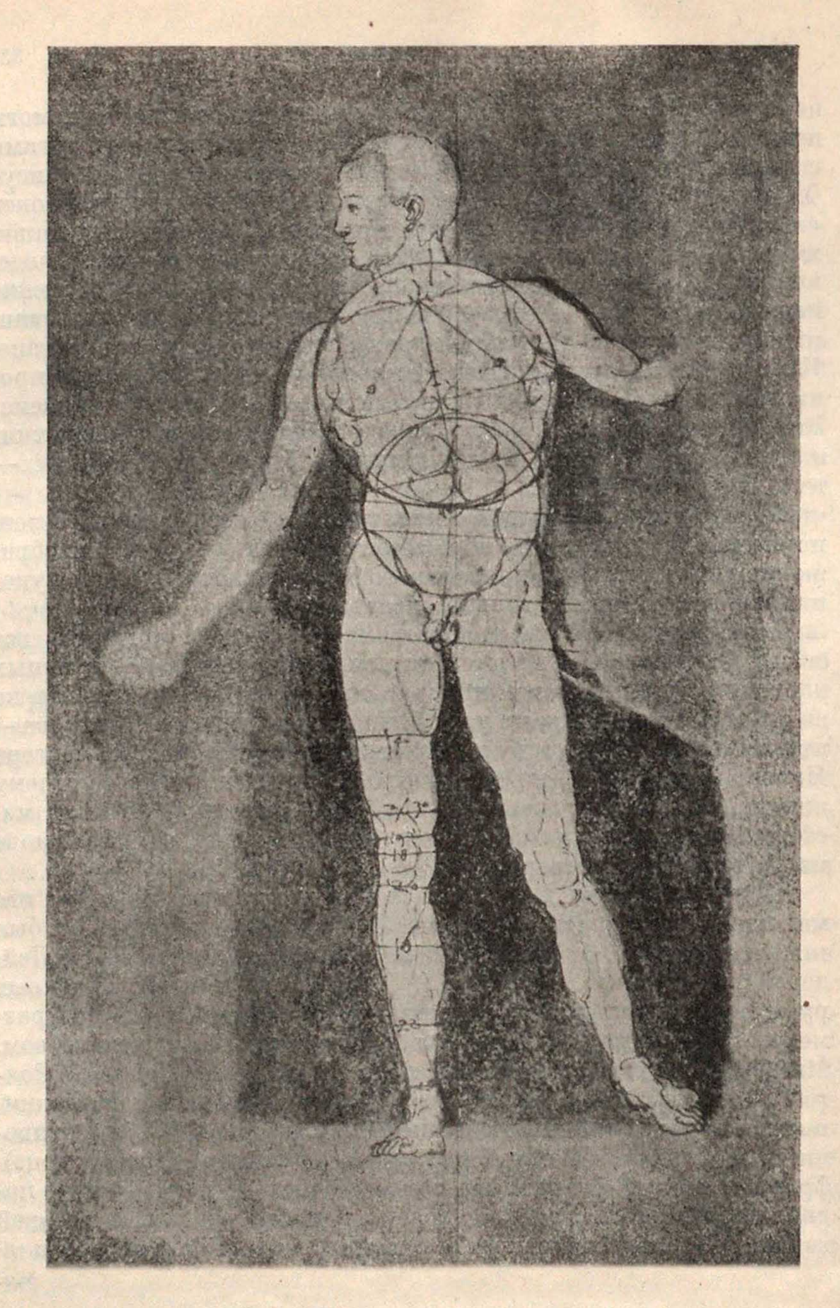
Жив ли он еще, или они его убили—этого я не знаю, но пострадал он за христианскую правду, за то, что обличал нехристей—пап. И мне еще особенно тяжко оттого, что, может быть, бог хочет еще оставить нас при ложном и слепом учении, выдуманном и насажденном теми, кто называет их отцами (т. е. пап), благодаря чему слово божие всячески ложно толкуется или вовсе не сообщается. О великий боже, сжалься над нами с неба, господь Иисус Христос, заступись за свой люд, освободи нас во-время, сохрани в нас истинную христианскую веру, собери своих далеко рассеянных овечек своим голосом,

названном в писании божественным твоим глаголом, помоги нам, чтобы узнали мы твой голос и не последовали за другими соблазнами заблуждения людского, чтобы мы, господь Иисус Христос, не отступились от тебя. Созови снова воедино овец своей паствы, коих часть еще пребывает в римской церкви, вместе с индейцами, московитами, русскими, греками, разделенными из-за насилия и алчности пап, из-за всего, что ложно кажется святым... О христианский люд, моли бога о помощи, ибо приговор его приближается, раскроется его правосудие. И тогда мы увидим, как потечет кровь невинных, которую пролили, осудили и прокляли папы, попы и монахи. Апокалипсис. Это убитые, лежащие перед алтарем бога, вопиют о мщении, и голос бога отвечает: ждите полной меры невинно убиенных—тогда я буду судить...

У мастера Гергардта, миниатюриста, есть дочка 18 лет, по имени Сусанна, которая раскрасила один листочек с изображением спасителя, я дал ей за него 1 флорин. Это большое чудо, что женщина может столько сделать.

В пятницу (7 июня) показывала мне г-жа Маргарита все свои красивые вещи, среди которых видел около 40 масляных картинок, равных коим по чистоте и качеству я никогда не видывал. Там видел я еще другие хорошие работы Яна, Якова—итальянца. Я попросил у госпожи книжечку набросков мастера Якова (де Барбари), но она ответила, что пообещала ее своему живописцу... Я нарисовал углем Стеффана, камерлинга, и мастера Конрада, резчика, и в субботу (8 июня) прибыл снова из Мехельна в Антверпен.

Меня пригласил в гости мастер Лука, гравер по меди; это маленький человечек, родом из Лейдена в Голландии, он был в Антверпене[35]... Я нарисовал карандашом мастера Луку Лейденского. Пропил 2 штюбера... Купил 3 маленьких красивых рубина за 11 золотых гульденов и 12 штюберов. 1 флорин разменял на пропитание. Выручил 13 штюберов своим искусством. Мастеру Иоахиму подарил работы Бальдунга Грина... Родриго подарил мне попугая из тех, что привозят с Малакки, и я дал слуге на чай 5 штюберов. Я подарил мастеру Арт, живописцу по стеклу, «Жизнь богоматери», а мастеру Жану (Монэ), французскому скульптору,—полный набор оттисков; он же подарил моей жене 6 сосудов, очень дорогой работы, с розовой водой... Корнелиус, секретарь, поднес мне «Вавилонское пленение» Лютера, за что я подарил ему мои 3 большие «книги»...



Дюрер. Этюд пропорций человеческой фигуры. Рисунок.

Я отдал 7 штюберов за полдюжины нидерландских карт... Во всех моих сделках, угощениях, продажах и других действиях имел я всегда прибыль в Нидерландах, во всех делах с высшими и низшими сословиями, но, удивительно, г-жа Маргарита ничего не дала мне за то, что я ей подарил и для нее выполнил... В праздник Посещения Марией Елизаветы (2 июля), когда я совсем собрался выехать из Антверпена, послал за мной датский король, прося, чтобы я спешно к нему явился и снял бы с него портрет. Это я исполнил углем. И я изобразил также его слугу Антония. И я должен был кушать с королем, и он милостиво со мной обращался... На следующий день (3 июля) поехали мы в Брюссель по делам датского короля... Я подарил датскому королю лучшие из моих оттисков, стоимостью в 5 флоринов.

...Я заметил, что жители Антверпена очень удивлялись, когда увидели датского короля, что он оказался таким прекрасным, мужественным человеком и сам в сопровождении двух человек отправился через враждебную ему страну. Я видел также, как император выехал из Брюсселя к нему навстречу и как принял его с честью и большой помпой. Затем я видел почетный богатый банкет, который дали ему император и г-жа Маргарита на следующий день... В воскресенье, перед днем св. Маргариты (7 июля) датский король устроил большой банкет императору, г-же Маргарите и королеве испанской; он пригласил и меня, и я также там кушал... И я написал портрет короля масляными красками, и он подарил мне 30 флоринов[36]. Я подарил 2 штюбера мальчику, по имени Варфоломей, который растирал мне краски... Я отдал 2 штюбера за маленькие гравированные бокалы... В пятницу (12 июля) рано утром выехал я из Брюсселя и должен был заплатить извозчику 10 флоринов. Еще отдал я своей хозяйке за постой в течение нескольких ночей 5 штюберов. Затем проехали мы через деревни и прибыли в Лувен, позавтракали, проев 13 штюберов. Потом проехали 3 деревни и достигли Тиенен—это маленький городок—и провели там ночь, и там проел я 9 штюберов. В день св. Маргариты рано утром выехали оттуда и, проехав 2 деревни, прибыли в город, называемый Санкт Тройен, там возводят заново поистине громадную колокольню. Оттуда ехали мы мимо ряда бедных жилищ и прибыли в городок Толгерн, там мы завтракали и проели 6 штюберов. Потом проехали через деревню, мимо ряда бедных домов, и достигли Маастрихта, там я переночевал и проел

12 штюберов. Еще уплатил 2 серебряные монеты сторожевых (Wachtgeld). Оттуда в воскресенье (14 июля) утром выехали в Аахен, где обедали и проели вместе 14 штюберов. Оттуда двинулись в Альтенбург, ехали 6 часов, так как извозчик не знал дороги и блуждал. Там провели мы всю ночь и проели 6 штюберов. В понедельник (15 июля) рано утром проехали мы через город Юлих и прибыли в Вергхейм, где пили и ели и издержали 3 штюбера. Проехав еще через три деревни, прибыли мы в Кельн...

Руководство для измерения при помощи циркуля и угольника в линиях, плоскостях и целых телах, составленное Альбрехтом Дюрером на пользу всех любящих искусство, напечатанное с надлежащими рисунками

Из посвящения Пиркгеймеру

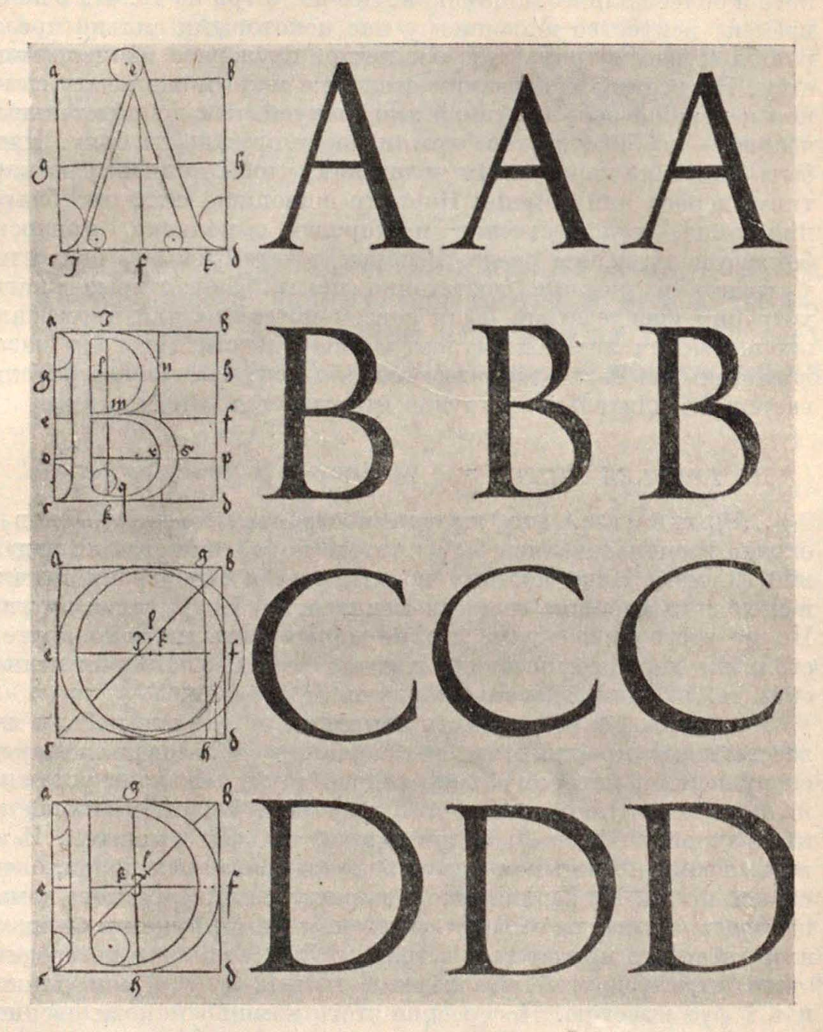
...До сих пор в наших немецких странах многие способные юноши, посвятившие себя искусству живописи, обучались без всякой основы, только путем ежедневной практики. Они вырастали поэтому без понятия, в дикости, как дикое необрезанное дерево. И это несмотря на то, что некоторые из них путем постоянных упражнений набили себе руку, так что творили они свои произведения хотя и с силой, но наощупь, следуя лишь собственной прихоти. Когда же понимающие художники и настоящие знатоки увидали эти непродуманные произведения, они посмеялись не без основания над слепотой этих людей, ибо для истинно разумеющего человека нет ничего более неприятного на вид, чем фальшь в картине, будь эта картина даже написана со всяческим усердием. Если же таким живописцам и нравились их ошибки, то причиной тому только то, что́ они не изучили искусства измерения, без которого нельзя сделаться настоящим мастером. Но это вина их учителей, которые также не знали такого искусства. А между тем оно является истинной основой всякой живописи; я принял его, как начальный и исходный пункт при обучении юношей, стремящихся к овладению искусством, чтобы они могли научиться измерять циркулем и угольником. Таким путем они познают настоящую истину, истина предстанет перед их взором, чтобы они не только были

жадны к искусству, но также могли достигнуть более правильного и более полного понимания. Это несмотря на то, что в наши времена искусство живописи у нас некоторыми сильно презирается и рассматривается как нечто, служащее идолопоклонству. Но всякий христианин столь же мало может быть склонен к ложной вере картиной или статуей, как добродетельный человек—к убийству тем, что он носит оружие на боку. Надо быть поистине неразумным человеком, чтобы молиться на картину, дерево или камень. Поэтому живопись, если она благопристойна, художественна и хорошо выполнена, приносит больше пользы, чем вреда. В каком почете было это искусство у греков и римлян, достаточно показывают старые книги, хотя они впоследствии были совсем потеряны или пролежали около тысячи лет под спудом, и лишь двести лет тому назад извлечены на свет итальянцами. Ибо искусство легко утрачивается, но длительно и трудно открывается заново.

ИЗ ТРЕТЬЕЙ КНИГИ

...Обычно все, кто желает построить что-нибудь новое, охотно воспользовались бы для этого новой, никогда не виданной формой. Надо поэтому искать, как в свое время искали и находили хорошие вещи знаменитейший Витрувий и другие. Но из этого не следует, что не может быть найдено другое, столь же хорошее, особенно для тех вещей, о которых нельзя сказать, что они сделаны наилучшим образом.

Кто хотел бы воздвигнуть памятник по случаю победы над восставшими крестьянами, тот может воспользоваться таким сооружением, которому я его сейчас научу. Сначала установи квадратный камень в 10 футов длиной и 4 фута вышиной на квадратной плите в 20 футов длиной и 1 фут вышиной. И на возвышении по четырем углам положи связанных коров, овец, свиней и т. п. На верхних же четырех углах квадратного камня изобрази 4 корзины с сыром, маслом, яйцами, луком и овощами или с тем, что придет тебе в голову. Затем положи посередине этого камня другой квадратный камень в 7 футов длиной и в 1 фут высотою. Посередине этого камня установи овсяной закром в 4 фута вышиной, внизу каждая сторона длиною в $6^1/_2$ футов, выше—у замка же в 6 футов, а вверху крышки—в 4 фута длиной. На него опрокинь котел, диаметром в $4^1/_2$ фута, при основании же—только в 3 фута. На дно котла поставь по-



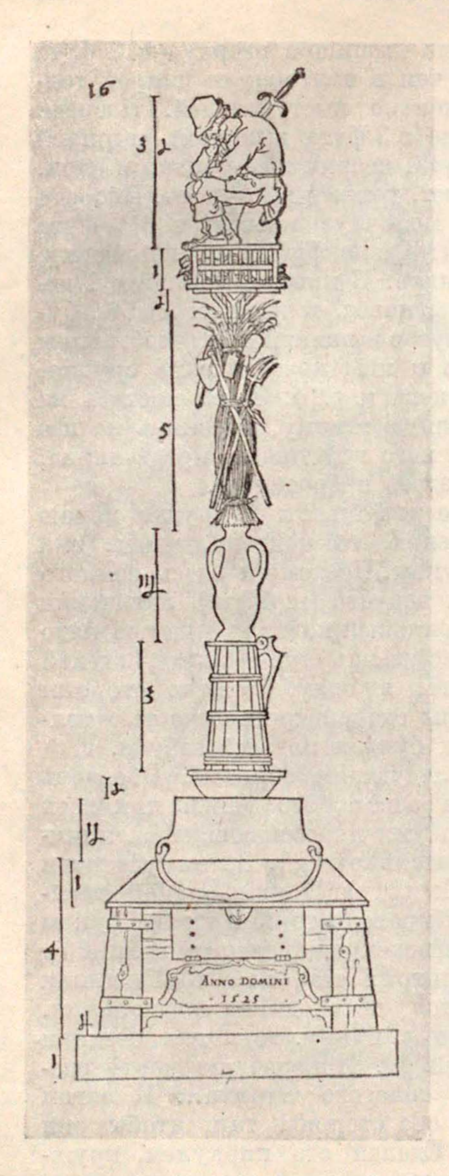
Дюрер. Построение букв алфавита.

средине сырную форму в полфута вышиной, вверху—в 2 фута шириной, внизу же—не более, чем в полтора; ее накрой толстой тарелкой, пожалуй, несколько выступающей. Посреди тарелки поставь кадку для масла в 3 фута вышиной, шириной внизу у основания в полтора фута, вверху же—только в один. При этом носик, из которого льют, должен выступать. Посреди этой кадки для масла поставь молочную крынку в $3^1/_2$ фута вышиной, в 1 фут шириной в объеме, в полфута шириной вверху, основание же внизу сделай пошире. В крынке установи 4 деревянных вил, которыми ворошат навоз, вынеси их на $5^1/_2$ футов; вокруг обвяжи снопом в 5 футов вышиной так, чтобы вилы наполовину торчали, и подвесь к ним крестьянские орудия, мотыги, лопаты, кирки, вилы, цепа и т. п. Затем поставь на скребницы на самом верху куриную клетку, опрокинь на нее горшок из-под сала и посади на него грустящего крестьянина, проколотого мечом. Как я это здесь набросал[37]...

...Так как строители, также живописцы и другие порою делают надписи на высоких стенах, то надобно, чтобы они научились правильно делать буквы. Поэтому я здесь немного покажу, как это делать... Для первого [шрифта], латинских букв, делаю я для каждой правильный квадрат, куда ее надо вписать. Однако когда ты вписываешь туда букву, сделай ширину толстого штриха буквы в одну десятýю стороны квадрата; а тонкий штрих буквы сделай третьей частью толстого. Это заметь себе при всех буквах по всей азбуке.

Сначала сделай букву A следующим образом. Обозначь углы своего квадрата буквами a b c d; это делай при всех буквах. Раздели этот квадрат двумя пересекающимися линиями, вертикальною ef, горизонтальною gh. Затем установи внизу у точек cd две точки ik на расстоянии одной десятой [стороны от угла] внутрь и проведи тонкий штрих буквы от точки i вверх к вершине [перекрещивающихся линий]. Отсюда спусти снова толстый штрих так, чтобы обе линии касались точек ik. Так остается посередине треугольник. A точка e попадает посередине в букву. A потом соедини букву вместе чертою под линией gh. Поперечную черту сделай по ширине третьей части толстого штриха... И загни концы штрихов буквы внизу в обе стороны так, чтобы они коснулись углов квадрата cd. Сделай это циркулем, кружком, радиус которого был бы одна седьмая стороны квадрата. A внутри снизу сделай зáгиб нóжек буквы на две трети

толстого штриха. Это сделай с обеих сторон кружком, диаметр которого равнялся бы ширине толстого штриха...



Дюрер. Проект памятника крестьянским войнам.

ИЗ ЧЕТВЕРТОЙ КНИГИ

Показавши, как строить некоторые тела, хочу я также научить, как изображать подобные видимые творения на картине.

Для этого я беру ничтожнейшее тело, как игральную кость, и на ней показываю, что таким же образом можно поступать со всеми телами; а также хочу дать понятие о свете и тени, и как пользоваться ими совместно. То, что надо видеть, должно находиться впереди и быть видимо глазом. Сюда относится также свет. Ибо в темноте ничего не видно. Должна также быть среда между глазом и тем, что он видит, как это следует из дальнейшего. Всякий свет устремляется по прямым линиям так далеко, как заходят его лучи. Но как только перед светом поставлен непрозрачный предмет, лучи отражаются от него, и падает тень на такое расстояние, на каком задерживаются лучи света...

Если теперь ты захочешь изобразить на картине вышеописанную игральную кость на ее квадратном поле со све-

Дюрер. Рисование портрета.

том и тенью, необходимо, чтобы ты заранее знал все, что для этого требуется и каким способом это можно сделать. Поэтому прежде всего должна быть установлена точка зрения. Затем предмет, который должен быть виден,—либо прямо напротив, либо сбоку. Третье—это свет, без которого, как уже сказано, ничего не видно. Глаз видит лишь по прямым линиям те предметы, которые находятся перед ним, и не может видеть по кривым. Поэтому, если два одинаковых непрозрачных предмета находятся один позади другого, а глаз—прямо напротив них, то виден может быть только передний, но не задний предмет. Поэтому, если должно быть видно многое, то предметы эти надо расставить отдельно так, чтобы лучи могли достигнуть зрения. Должно быть известное расстояние или длина между глазом

и тем, что должно быть видно. Поэтому предмет, который надо видеть, не следует настолько приближать к глазу, чтобы глаз не мог его охватить и чтобы зрение его не улавливало. Тогда-то при верно взятом расстоянии небольшим поворотом глаза можно уловить много крупных вещей. Но предмет не должен быть поставлен и слишком далеко, чтобы не пропасть из виду... Поэтому, если человек виден издали, то глаз по слабости своей его не узнает. Поэтому то, что должно быть заметно, надо помещать на соответствующем расстоянии. Однако рассматривать и писать пейзажи, в шесть или семь миль протяжением,—это требует уже особых средств.

Заметь теперь, что между глазом и тем, что он видит, надо представить себе прозрачную плоскость, которая пересекает все лучи, падающие из глаза на рассматриваемые предметы. Это плоское прозрачное поле может быть взято ближе к глазу или дальше от него—ближе к рассматриваемому предмету. Если плоскость взята близко к глазу, то изображение, которое должно на ней получиться, упадет на нее в малых размерах. Если же удалить пересекающую плоскость и приблизить ее к рассматриваемому предмету, то изображение упадет в больших размерах...

ИЗ УЧЕНИЯ О ПРОПОРЦИЯХ

Сюда включены 4 книги о человеческих пропорциях, найденных и описанных Альбрехтом Дюрером из Нюрнберга на пользу всех тех, кто любит искусство

ИЗ ПОСВЯЩЕНИЯ ПИРКГЕЙМЕРУ

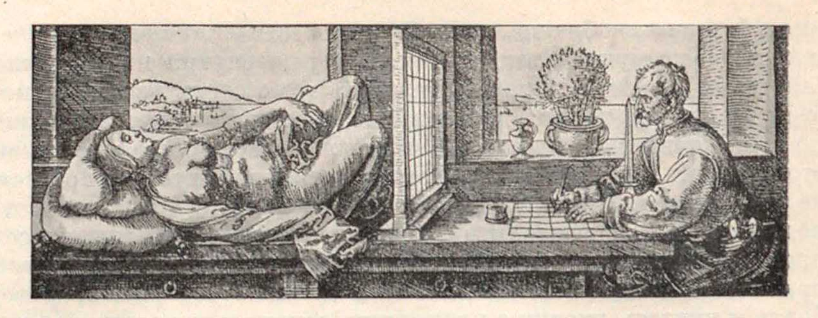
...Без верных пропорций не может быть совершенной ни одна картина, хотя бы она и была сделана так старательно, как это только возможно... Коль скоро пропорции как следует изучены и сделались привычными, тем легче потом может быть написана любая картина уже без измерения. Для того, чтобы это мое руководство лучше могло быть понято, я выпустил еще раньше книгу о пропорциях, а именно: о линиях, плоскостях, телах и тому подобном, сюда относящемся, без которой это мое учение не может быть основательным образом понято... И в настоящем моем руководстве я буду писать только о внешних ли-

ниях формы и изображения, о том, как вести их от точки к точке, и совсем не буду о тех вещах, которые внутри нашего тела (анатомия)... Недостаток в учителях у нас очень велик, и поэтому каждому трудно доискиваться и находить все это лишь по собственному разумению и опыту. Я сам хорошо знаю, как это трудно... Вы знаете, что тысячу лет этим искусством совсем не занимались. Лишь полтораста лет тому назад оно снова возродилось. И я надеюсь, что оно будет расти дальше и принесет плоды, особенно в итальянских странах, чтобы оттуда оно могло притти и к нам... Эти мои книжки должны содержать, разобрать и указать внешние пропорции, линии и измерения человека, чем воспользуются не только живописцы, но также золотых дел мастера, скульпторы по дереву и камню, литейщики, горшечники, гончары, вышивальщики шелком и многие другие, кому приходится изображать фигуры.

Я не нахожу никого, кто бы написал что-либо о пропорциях человека, кроме одного, по имени Якопо (де Барбари), доброго и любезного живописца, родом из Венеции. Он показал мне мужчину и женщину, которых он выполнил посредством измерений; и хотя я понял, как это делается, я не смог все-таки добраться до основных начал его искусства; и хотя я в это время был молод, я тогда уже принял это дело близко к сердцу и стал изучать Витрувия, который пишет немного о пропорциях человека. Таким образом, исходя от обоих вышеназванных учителей, я искал дальше уже по собственному усмотрению[38]...

ИЗ ТРЕТЬЕЙ КНИГИ

...**Я** считаю предметы пропорциональные самыми красивыми. Хотя другие, отступающие от меры, предметы и вызывают удивление, они все же не все приятны... Ни остроконечная, ни плоская голова не обладает хорошей формой; круглая голова считается красивой потому, что она занимает среднее между ними положение. Но этим не сказано, что середина всегда есть лучшее из всего. Я пользуюсь этим лишь в некоторых случаях, когда говорят, например: вот слишком длинное или слишком короткое лицо; или точно так же относительно частей лица: вот слишком длинный или слишком короткий, шишковатый или изрытый лоб. Так же можно поступать и с носом. Ибо некоторые имеют большие, крючковатые нави-



Дюрер. Рисование живой модели.

сающие носы. Другие, напротив, имеют носы совсем короткие, толстые вздернутые, шишковатые, глубоко вдавленные между глаз или, наоборот, выдающиеся вперед, на уровне лба. Точно так же некоторые имеют глубоко запавшие маленькие глазки или, наоборот, большие наглые глаза. Некоторые открывают глаза узко, как свиньи, и, закрывая их, больше приподымают нижнее веко, чем опускают верхнее. Есть иные, которые раскрывают глаза округло, так что видна вся радуга глаза. У некоторых брови высоко подняты над глазами, у других—лежат низко или нависают; иные брови бывают тонкие, иные толстые.

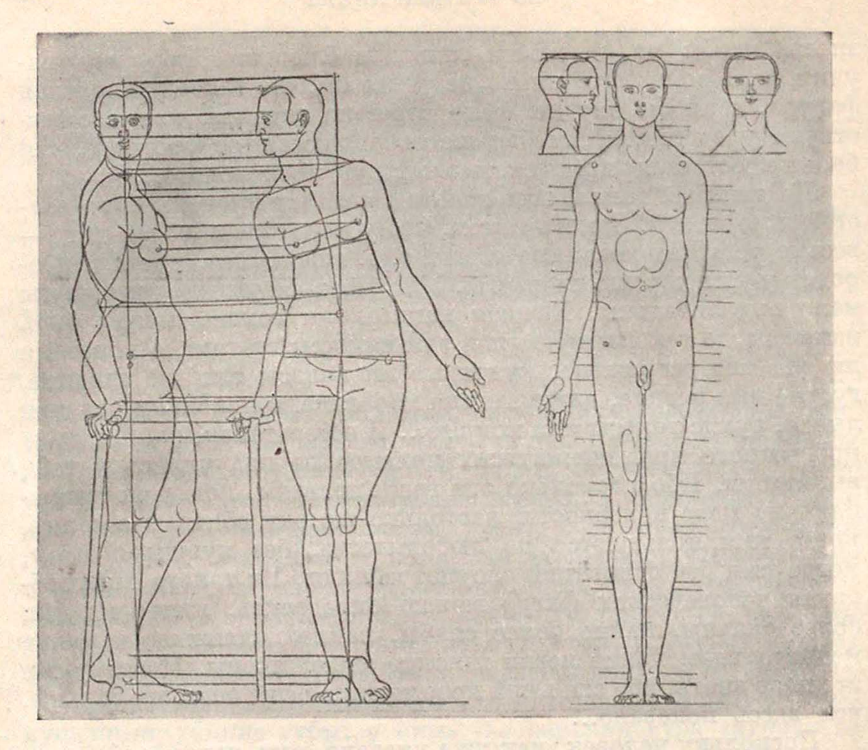
Многие имеют высокие, толстые, выступающие рты или закушенные тонкие губы; у иных же верхняя губа заходит за нижнюю и наоборот, и часто одна бывает толще другой. У одного губа под носом бывает длинная, у другого—короткая. Также бывает у одного толстый и широкий подбородок, у другого—маленький и заостренный. У некоторых он почти назади и срезан к шее. Некоторые из них сильно выступают от шеи; некоторые длинны, другие, как упомянуто, коротки, и это дает широкие линии лица. Далее, некоторые лица образуют уступы—это означает, что в верхней части они сильнее всего выступают вперед, а чем ниже, тем дальше оттянуты назад. Встречается и обратное: низ выступает, а чем выше, тем дальше лицо отходит назад. В этом случае надо прибегать к ломаным линиям. Об этих вещах можно было бы много написать, как пользоваться ими в мельчайших подробностях, но это усердный исследователь найдет скоро и сам... Вышеприведенные суждения служат скорее для установления различий, чем для создания прекрасного; однако эти и им подобные вещи надо

знать, чтобы из многочисленных наблюдений кое-чему научиться. Кроме того, никто не узнал бы, что такое прекрасная фигура, если бы ему не было известно заранее, какие существуют уродства... Чем больше избавляются от уродства, тем больше остается привлекательного и прекрасного...

На длинной тонкой шее голова выглядит иначе, чем на толстой и короткой. Заметь также, что у некоторых людей лицо — весьма резко выраженные черты, т. е. глаза, нос, рот и подбородок у них хорошо очерчены. У других все упомянутые черты мало выразительны. Каждая написанная голова может быть изменена до неузнаваемости в зависимости от того, с волосами ли она или острижена, кудрявые ли волосы или же гладкие, густые или редкие, длинные или короткие, с локонами она или лысая, сухие волосы или мокрые... И остерегайся, как бы из-за превратного применения этих приемов не получились у тебя выкидыши. Ибо насколько эти вещи полезны, когда их применяют по мере надобности, настолько же они сбивают с толку, когда ими пользуются из любопытства, без нужды и меры, когда ими без оснований злоупотребляют. Из такого многообразия человеческих фигур можно определить, какие из них более сильны, какие более слабы, какие подвижнее и какие медлительнее, какие легки и какие тяжеловесны. Поэтому все это надо знать, ибо эти вещи простираются еще на много дальше, чем здесь показано...

Поскольку человек, как уже указано, есть целое, собранное из многих различных частей, и поскольку каждая из них отличается своеобразием, необходимо тщательно принимать во внимание все то, чем они могут быть искажены, чтобы этого избегать, чтобы старательно придерживаться подлинных природных особенностей, по возможности не отклоняясь от них...

Во всяком изображении человека все члены во всех своих частях должны указывать на одинаковый возраст. Чтобы голова не была написана с юноши, грудь со старика, а руки и ноги с человека среднего возраста. Чтобы изображение не было юным спереди, старым сзади или наоборот. Ибо, будучи противно природе, это дурно. Требуется поэтому, чтобы каждый изображенный человек был обязательно однородным—или молодым или старым, или средних лет, худым или жирным, мягким или жестким. Ты найдешь, что взрослая юность гладка, ровна и упитана, а старость согнута, узловата и морщиниста, и тело ее изнурено. Полезным будет прежде всего такое указание: до того, как



Дюрер. Пропорции человеческой фигуры.

приняться за работу, сделай линейный набросок всего того, что ты хочешь изобразить, и хорошенько рассмотри. Тогда тебе вряд ли придется раскаиваться в том, что ты сделал. Поэтому каждому художнику необходимо уметь делать наброски. Для того, чтобы получить правильную меру и с помощью ее внести частицу красоты в свое произведение, самое полезное, думается мне, измерить возможно большее число живых людей. Но выискивай людей, которые считаются красивыми, и таких прилежно зарисовывай. Ибо, выбирая отдельные части тела у многих различных людей, понимающий человек может составить нечто хорошее. Ибо редко встречается человек, все члены которого хороши,—у каждого есть свой недостаток. И хотя собирать черты надо у многих людей, однако для одного образа необходимо привлекать людей одного и того же типа...

Искусство на самом деле заключено в природе. Кто сумеет вырвать его у нее, тот владеет им. Пользуясь геометрией, ты многое можешь доказать в своем произведении. А чего не сможешь доказать, то мы должны оставить на суд и усмотрение людей. Однако опыт имеет в этих вопросах большое значение. Но чем ближе к жизни образ, данный тобой в произведении, тем лучше оно кажется... Не воображай поэтому, что ты можешь создать что-либо выше той силы, которую бог вложил в созданную им природу. Ведь твои способности бессильны против творения бога. Отсюда следует, что ни один человек не может создать образа из собственной души. Окажется тогда, что он накопил это в своем уме благодаря многочисленным зарисовкам. А этого нельзя назвать собственным, это приобретенное и изученное искусство, которое было посеяно, произросло и приносит своего рода плоды. Таким образом, сокровище, собранное в тайниках сердца, раскрывается в произведении; новое творение, созданное человеком в сердце, воплощается в образе вещи. По этой причине опытный художник не для каждой новой картины должен писать с натуры, так как ему достаточно излить то, что он долгое время набирал извне и копил внутри себя. Такой художник хорошо работает, но немногие достигают такого разумения дела. Многие при большом усилии делают много неверного. Поэтому кто, правильно уразумев дело, приобрел хороший опыт, тот может без всякой модели сделать кое-что хорошее, насколько это в наших силах. Но всегда лучше, если он при зарисовке исходит от жизни. Для неопытного же это невозможно, ибо такие вещи не даются без точности. Случается, но редко, что человек, благодаря большому опыту и долгому прилежному упражнению, становится настолько уверенным, что может без модели для зарисовки, лишь по собственному, большим трудом достигнутому разумению, создать лучшее, чем другой, пишущий со многих живых людей, по той причине, что последнему нехватает знания дела. Поэтому мы должны с большим вниманием следить и заботиться, чтобы уродливое и неумелое не вплеталось в наше произведение. Мы должны избегать поэтому изображать ненужное в картинах, которые должны быть красивы. Возьми для примера слепых, коротконогих, сухоруких, калек и хромых. Все подобное некрасиво из-за своего недостатка. Следует также избегать избыточного, например: если бы захотелось придать кому-либо три глаза, три руки или ноги. И чем больше допускают уродства вышеназванного порядка и, напро-

тив, создают сильные, яркие нужные вещи, которые обычно любят все люди,—тем прекраснее становится произведение, ибо все подобное почитается красивым. Но красота заключается также и в человеке, и в этом наша оценка столь сомнительна, что, найдя двух людей красивых и приятных, но не схожих между собой ни в одной части, ни в пропорциях, ни в качествах, мы не можем определить, который из них красивее, настолько слепо наше разумение. Поэтому если мы и произносим об этом суждение, то оно неточно. Но в некоторых отношениях один может все-таки превосходит другого, хотя бы мы и не познавали этого. Из этого следует, что ни один сильный художник не должен отдаваться одному только роду искусства; наоборот, он должен быть опытным и сведущим в многообразных путях, во всевозможных отраслях. Этим он достигнет того, что сумеет выполнить картину любого рода, которую от него потребуют. И тогда, согласно тому, что говорилось выше, он будет знать, как создать образ гневный, добрый и всяческий, и каждый образ в отдельности будет хорошо исполнен. И если тогда некто придет к тебе и пожелает иметь образ неверного «сатурнального» или «марциального» человека[39], или миловидный и прелестный образ Венеры, то из вышеприведенного учения, если ты уже опытен, ты легко будешь знать, какими пропорциями и какими качествами ты должен воспользоваться для этих картин. Таким образом, при посредстве наружного измерения можно показать людей всех типов—пламенных, ветреных, водяной или земной природы...

Тому, кто имеет дело с такими вещами, очень полезно видеть много хороших картин, сделанных знаменитыми мастерами, также слышать беседы этих мастеров о картинах. Но только чтобы ты всегда принимал во внимание их ошибки и думал об усовершенствовании. И не давай себя увлечь каким-нибудь одним видом искусства, которым занимается какой-нибудь определенный мастер. Ибо каждый охотно подражает тому, что ему нравится. Но если ты слушаешь многих из них, то выбирай для собственного употребления лучшее. Ибо заблуждение найдется почти в каждом суждении. Поэтому, сколь хорошо ни сделаем мы вещь, всегда возможно сделать ее лучше. Точно так же, как с человеком: каким бы красивым мы ни находили одного, всегда можно найти другого красивее. Но пусть каждый увереннее принимает то, чему он обучился или что сам вывел из жизни. Но избегай учиться у тех, кто, хорошо говоря о предмете,

в то же время руками своими создал недостойные, несерьезные произведения, каких я много видывал. Ибо, если ты за ними последуешь, они собьют тебя с пути. Тому порукой их работы и их неискусность. Ибо далеко не одно и то же—говорить о предмете и создавать его. Но этим не исключено то, что если невежественный человек выскажет правду, ей можно будет поверить. Ибо может случиться, что крестьянин укажет тебе на ошибку в твоем произведении, но это не значит, что он может сообщить тебе какие-либо знания и научить тебя тому, как ее исправить...

Разум должен расти вместе с опытом так, чтобы руки могли делать то, чего требует воля. Из этого современем вырастает уверенность в искусстве и в приемах. Необходимо, чтобы одно сочеталось с другим, ибо одно без другого—ничто. Надо заметить также, как хорошо отличает заурядный человек хорошее от дурного. Но никто не может судить лучше о произведении, чем понимающий художник, который многократно доказал это своим собственными творчеством...

Я не думаю, что должно всегда измерять всякую свою вещь. Но если ты уже научился хорошо измерять и овладел пониманием дела и практикой настолько, что можешь со свободной уверенностью воспроизвести всякую вещь и сумеешь отдать должное каждой вещи; тогда нет необходимости измерять каждую вещь, ибо приобретенное тобой искусство дает тебе хороший глазомер, и тогда опытная рука бывает послушна. Ибо таким образом сила искусства изгоняет ошибки из твоего произведения и предохраняет тебя от неправды. Ибо ты знаешь о ней, благодаря своему знанию стал неустрашим и полностью справляешься со своей работой, так что не делаешь ни одного напрасного штриха или удара кистью. И этой искусной ловкости обязан ты тем, что не должен долго обдумывать—голова твоя уже полна искусством. И это делает твое произведение художественным, приятным, сильным, свободным, хорошим и его многие хвалят, ибо к нему примешана истина...

Может случиться, что некоторые применят вышеописанные измерения в крупных вещах, которые им не удадутся из-за их неумения, и взвалят вину на меня, говоря, что для малых вещей мое руководство пригодно, а в больших оно сбивает с толку. Этого не может быть, потому что либо хорошо и малое и большое, либо малое плохо, и тогда и большое никуда не годится. Поэтому не соглашайтесь с такими речами. Окружность, обве-

денная циркулем, остается круглой, будь она мала или велика; то же можно сказать про квадрат.

Каждая пропорция всегда одинаково относится сама к себе, безразлично—велика она или мала, точно так же, как в пении одна октава относится к другой: одна—высокая, другая—низкая, но тон один и тот же.

Из рукописных набросков к эстетическому экскурсу

1. ИЗ НЮРНБЕРГСКИХ РУКОПИСЕЙ

Приметь особенно, что ты можешь сделать всякое обнаженное тело жестким или мягким. И все же больше подходит, чтобы толстая, крепкая фигура была выполнена жестче в изломах и резче, чем нежная, тонкая, гибкая нагая фигура. Ибо нежные фигуры должны быть сделаны мягкими и миловидными. Но все же жесткостью и мягкостью можно пользоваться при передаче всякого обнаженного тела. Ибо все обнаженные фигуры можно делать полнее или худее, изображая молодость и старость. Ибо молодое тело мягко, старость же жестче, худее, сморщеннее. Если ты будешь усердно следовать всему вышесказанному, ты легко сумеешь выполнить фигуры людей какой угодно комплекции: меланхолика, флегматика, холерика или сангвиника[40]. Можно ведь сделать фигуру, в которой вырисовывается Венера или Сатурн, особенно в живописи при помощи красок, также и другими средствами...

Ты можешь сказать, что измерения, которые мною описаны,—ошибочны, что не в них заключается красота; прими тогда во внимание, что она недалеко отсюда и может быть найдена посредством этих измерений. Ибо я установил некоторые размеры частей тела в длину, ширину и толщину, и если я ошибаюсь, то ошибка должна быть в одном из трех измерений: или в длине, или в толщине, или в ширине. Теперь все зависит от твоей свободной воли, от твоего искусства и знания. Если сделал что-либо слишком длинным или коротким, слишком толстым или тонким, слишком широким или узким, дай правильную среднюю меру и найди красоту; это послужило бы во славу божию, тебе принесло бы великую честь, а ближнему твоему—великую пользу, ибо ты извлек бы на дневной свет подлинную красоту.

2. ИЗ ЛОНДОНСКИХ РУКОПИСЕЙ

Хорошая картина не может быть выполнена без прилежания и усилия. Поэтому, прежде чем приступаешь к работе, надо хорошо осознать, что ничто не дается кое-как. Легко ошибиться, если из-за сложности формы линии выполняются не с помощью циркулей и угольников, а проводятся от точки к точке от руки. Поэтому полезно, чтобы в таких картинах особое внимание обращалось на пропорции человеческого тела и чтобы были исследованы все их разновидности. И я держусь того мнения, что чем картина точнее, тем лучше это произведение. Ибо если у многих хорошо сложенных людей взять красивейшую часть и составить из них порядочную картину, то такая вещь достойна похвалы. Но некоторые—другого мнения и говорят о том, какими должны быть люди. Об этом я не стану с ними спорить. В этом деле я считаю природу учителем, а человеческую фантазию—заблуждением...

ЗАКЛЮЧЕНИЕ КНИГИ

Тот, кто решится последовать этому моему руководству, т. е. придаст фигурам прежде всего верные пропорции путем измерения, затем правильно их расставит и согнет, расположит на заднем плане, стянет, разместит в перспективе и таким образом искусно соберет их в картину или художественное произведение,—тот вскоре осознает, какая польза для него во всем этом, и, без сомнения, откроет гораздо большее, чем то, что здесь было сообщено и указано. Несмотря на то, что мое руководство может считаться в некоторых местах трудным, справедливо ведь, что все трудное для понимания нельзя изучить без усилия и прилежания. И этим, милостивый господин мой, я заканчиваю на этот раз мое писание с тем, чтобы в свое время, если бог даст, продолжить писать о том, что относится к живописи, чтобы искусство это не покоилось на голой практике, но чтобы поняты были современем его истинные и положительные основы во славу божию, на пользу и удовольствие всем любящим искусство.

ПРИМЕЧАНИЯ

Альбрехт Дюрер—величайший из мастеров так называемого «северного Возрождения», носитель прогрессивных черт замечательной эпохи:

реализма, стремления обосновать искусство объективно-научными данными гуманизма. Многое в творчестве, в личности и в теоретических высказываниях Дюрера еще двойственно, противоречиво и незрело, но и в этом отражена эпоха Дюрера.

Альбрехт Дюрер родился в Нюрнберге в 1471 г. Его отец был ювелир, венгерец по происхождению. Дюрер рос в среде ремесленного бюргерства, первые уроки получил от отца; после окончания начальной школы прошел курс учения живописи у местного мастера Вольгемута. В 1490 г., кончив живописную школу, Дюрер отправляется в странствия, что было тогда обязательным для каждого подмастерья. Он посещает Эльзас и Швейцарию, возвращается в Нюрнберг в 1494 г., не только обогатившись большим опытом, но и изучив новое мастерство—гравюру на меди, в области которой ему будет суждена широкая известность. В 1495 г. он едет в Венецию; первая встреча его с произведениями итальянского Возрождения проходит под знаком изучения таких мастеров, как Мантенья, Поллайоло—художников, прекрасно освоивших античное наследие и полностью изучивших механику движений человеческой фигуры.

По возвращении в Нюрнберг Дюрер развивает обширную деятельность. Он основывает у себя граверно-печатную мастерскую, выпускает отдельные листы или целые серийные альбомы гравюр; первый из них—это «Апокалипсис» (1498)—повесть о смутных чаяниях грядущего «страшного суда», в образах которого у Дюрера ясно проступают социальные мотивы, отклики на восстания крестьян.

В ряде других гравюр Дюрер старается полномерно овладеть искусством построения «образцовой», «правильной» фигуры человека; лучшие его произведения в области живописи—это портреты. Он изображает своих современников—бюргеров, самого себя. Его реализм точен, остер, но несколько сух.

Около 1500 г. Дюрер начинает серьезно заниматься вопросами теории искусства. Итальянский второстепенный художник Якопо де Барбари становится восприемником Дюрера в области размышления над правилами формальной передачи мира. Дюрер никогда не занимался анатомией по-настоящему, не анатомировал трупов, но очень много рисовал с натуры, стремясь постоянно передать человеческое тело и лицо путем геометрическим, с помощью циркуля и линейки. Не имея широкого научного образования, Дюрер постоянно стремится пополнить его беседами с учеными—гуманистами, круг которых группировался в Нюрнберге вокруг Вилибальда Пиркгеймера, бывшего его личным другом.

В 1506 г. мы встречаем Дюрера в Венеции. Здесь он по заказу немецких купцов пишет картины, входит в контакт с современным ему итальянским искусством. По более позднему его сообщению, венецианский маги-

страт предлагал Дюреру остаться в Венеции на выгодных условиях постоянного жалованья.

В Италии Дюрер остро переживает разницу между положением художника в экономически отсталой Германии и в передовой стране Европы. Вместе с тем Дюрер постоянно учится, осваивает перспективу, изучает математику (сохранился экземпляр учебника Эвклида с его надписью, купленный Дюрером в Венеции).

В Нюрнберг он возвращается в 1507 г. Италия обогатила его прежде всего как живописца. Дюрер пишет большого формата картины, подчиняя свой прежний, совершенно линейный стиль приемам венецианской колористической живописи («Адам и Ева» в Мадриде, «Поклонение Троице» в Вене). Несколько позднее, в 1513—1514 гг., Дюрер создает свои самые знаменитые гравюры; у него мастерская, ученики, Дюрер собирается издать для них учебник, записывая свои мысли и соображения об изобразительном искусстве. Витрувия он изучает особенно тщательно в это время; такие его гравюры, как «Меланхолия» 1514 г., свидетельствуют о том, что Дюрер достиг высот культуры своего времени; вместе с тем тот же лист выявляет хаотичность миросозерцания, где наряду с реализмом налицо неизжитое суеверие.

В 1515 г. Дюрер выполняет ряд работ для германского императора Максимилиана I. В эту эпоху слава Дюрера была уже европейской: гравюры Дюрера широко распространяются в Италии и в Нидерландах; с Рафаэлем Дюрер обменивается рисунками. Для Максимилиана Дюрер выполняет ряд графических работ (грандиозная «Триумфальная арка», гравированная на дереве); после смерти императора Дюреру надо было для подтверждения права на пенсию съездить в Нидерланды к новому императору Карлу V. Поездка Дюрера в Нидерланды (1520—1521) послужила для художника поводом для ознакомления с достижениями нидерландского реализма.

Все волнения, переживаемые Германией в эту эпоху, находят в творчестве и переживаниях Дюрера живой отклик. В Нидерландах он вращается преимущественно в кругу сторонников так называемой «реформы», передовых представителей бюргерской оппозиционной интеллигенции; среди имен, упоминаемых в оставленном Дюрером замечательном «Дневнике нидерландского путешествия», много португальцев; было высказано предположение, что это были «марраны», евреи, переселившиеся в Нидерланды с юга из страха перед инквизицией. Не менее сильное впечатление произвели на Дюрера после его возвращения в Нюрнберг трагические события крестьянских войн. В описании «проекта памятника» восставшим крестьянам звучат ноты мрачной иронии. В последней большой живописной работе «4 апостола» Дюрер выступает одновременно как психо-

лог, рисующий «темпераменты», типы людей, и как моралист, предостерегающий от «ложных пророков» и извращений. Согласно одному (замалчиваемому буржуазной наукой) высказыванию Пиркгеймера, он и Дюрер в конце жизни разочаровались в «реформе», убедившись в том, что протестантские «пасторы» ничуть не лучше прежнего католического духовенства. Умер Дюрер в 1528 г.

Главные теоретические труды Дюрера падают на самые последние годы его жизни. Он выпускает инженерно-архитектурное «Руководство по строительству крепостей», «Руководство измерения» и «Учение о пропорциях человеческого тела» (частично вышло уже после смерти Дюрера). Здесь Дюрер суммирует свой богатый практический опыт. Его «теория» строится на конкретных приемах реалистического мастерства; и если нельзя отрицать дилетантизма Дюрера как теоретика, то его «фортификация» заслужила ряд одобрительных отзывов от Вобана до Энгельса. «Руководство измерения» переиздавалось неоднократно в чисто практических целях вплоть до 1911 г. В своих трудах по искусству Дюрер остается достойным представителем «эпохи титанов»—Возрождения. Стремление к научно обоснованному реализму характеризует как искусство, так и теории Дюрера. Его эстетика имеет два корня. Он вначале все свое внимание посвящает опытам рационального постижения правил построения форм органического мира; ему представляется, что математика, в частности геометрия, может дать художникам все рецепты правильного постижения мира. Эта установка модифицируется впоследствии. Дюрер приходит к убеждению, что «красота» заключена в «природе», не в геометрии, что ее надо уметь «извлечь» из природы, что художник может добиться «красоты» путем упорного труда, изучения, опыта, сопоставлений. Все эти взгляды Дюрера имели большое влияние на последующих художников.

Лучшим изданием его теоретических рукописей остается Lange und Fuhse, «Dürers schriftlicher Nachlass», Halle, 1893; наши переводы базированы на более новом издании «Albrecht Dürers schriftlicher Nachlass», herausgeg. von E. Heidrich. Berlin, 1910. Письма Дюрера сохранились в оригиналах, в настоящее время находятся в различных собраниях; отрывки из учебного руководства—в рукописи лондонского Британского музея; «Дневник нидерландского путешествия»—в двух копиях XVII века; отрывки теоретических сочинений взяты из напечатанных книг Дюрера.

* * *

1. *Пиркгеймер Вилибальд* (1470—1530)—друг Дюрера, богатый нюрнбергский патриций, гуманист, писатель, ученый, политик. Он, по всей вероятности, снабжал Дюрера деньгами на путешествие в Венецию. Дюрер оставил несколько его портретов.

2. *Имгофы*—другой известный патрицианский род г. Нюрнберга, богатые купцы, имевшие большие связи с Венецией. Один из более поздних представителей семьи, Вилибальд Имгоф, был во второй половине XVI века в качестве наследника Пиркгеймера владельцем замечательного собрания произведений Дюрера. В собраниях семьи Имгоф сохранились переводимые здесь письма Дюрера из Венеции.

3. *Баумгартнер*—один из нюрнбергских патрициев, друг Пиркгеймера и Дюрера. Известен написанный Дюрером около 1504 г. так называемый «Баумгартнеровский алтарь», где на створках изображены в виде святых два представителя этой семьи; Стефан представлен в роли «Святого Георгия».

4. Из живописцев Венеции, о которых у Дюрера сложилось такое нелестное мнение, в первую очередь надо иметь в виду Джорджоне, работавшего как раз в это время над росписью «Немецкого торгового дома» в Венеции, затем молодого Тициана; копии с Дюрера (преимущественно с гравюр) часто встречаются у Маркантонио Раймонди, Манни и др.

5. *Джованни Беллини* (1430—1516)—знаменитый живописец, учитель поколения мастеров высокого Возрождения в Венеции. Сохранился рассказ о том, что во время посещения мастерской Дюрера Беллини попросил его показать ему одну из тех кистей, которыми Дюрер выполнял свои изумительные по тонкости детали, и что Дюрер в ответ взял самую обычную кисть и на глазах Беллини концом ее нарисовал «в своей манере» женский локон.

6. Как в настоящее время установлено, не только на основании данного места, Дюрер в первый раз был в Венеции в 1495 г., совсем молодым. То, что Дюреру «разонравилось»,—это, без сомнения, искусство Якопо де Барбари, мастера, сыгравшего в художественной биографии Дюрера большую роль. Переехавший в Германию около 1500 г. Барбари (ок. 1445—ок. 1514) был для Дюрера одним из первых учителей нового «классического стиля», пропорций, анатомии, античности.

7. Имеется в виду «Праздник четок», большая картина, в которой Дюрер изобразил императора Максимилиана на коленях перед богородицей и самого себя в числе зрителей. Долгое время картина находилась в монастыре около Праги, в настоящее время—в Пражском музее.

8. «Герцог»—это дож, избранный диктатор Венецианской республики. «Патриарх»—титул крупнейшего из церковников, пользовавшегося относительной автономией в религиозных делах Венецианской области. Дожем Венеции был в это время Лоредано, известный портрет которого написал Джованни Беллини.

9. Судя по тексту, здесь имеется в виду некая мадонна, возможно идентичная с опубликованной в 1934 г. картиной, случайно обнаруженной на художественном рынке. Другой картиной могла быть известная «Мадонна с щеглом» в Берлине, если бы удалось точно установить место ее написания (на ней дата «1506»). Наоборот, небольшая картина «Христос среди учителей», явно относящаяся к венецианскому пребыванию, по тексту здесь не может иметься в виду, несмотря на то, что она гораздо более необычна для Дюрера.

10. Работа для герцога Фридриха Саксонского—«Мучение 10 000», картина, оконченная Дюрером в 1508 г., находится в Вене.

11. Картина, которую с таким тщанием писал Дюрер для Якоба Геллера, до нас не дошла (сгорела в 1674 г.). Она изображала «Вознесение Марии». Сохранились рисунки для этой картины Дюрера, выполненные с необычным даже для Дюрера старанием (этюд рук в венской «Альбертине» и др.).

12. *Мартин Гесс*—художник-живописец во Франкфурте. В одном из следующих писем Дюрер просит передать ему привет. Как в письмах из Венеции к Пиркгеймеру, Дюрер настаивает на приоритете профессионального суждения.

13. «Украсить» рамою. Если не для этой, то для другой аналогичной картины Дюрера сохранились и рисунок художника и самая рама (к «Поклонению Троице» в Вене, 1511 г.). Дюрер пользуется здесь позднеготическими художественными формами.

14. С знаменитым трактатом Плиния, сообщающим драгоценные сведения об античном искусстве, Дюрер мог быть знаком по первому изданию 1469 г. Перечисляемые имена живописцев (Апеллес, Протоген, Паррасий) и скульпторов (Фидий, Пракситель, Поликлет) для эпохи Возрождения были высшими авторитетами в области искусства, но, конечно, не более, чем именами. Для Дюрера и его исканий наибольшее значение мог бы иметь «Канон» Поликлета (см. Г. Дильс. «Античная техника», М.—Л., 1934).

15. Во времена Дюрера под физиками разумелись собственно физиологи.

16. Другой вариант тех же записок Дюрера прямо носит название «Учебник живописи». Опубликован он при жизни художника не был, и самые мысли Дюрера не получили окончательной формулировки.

17. Витрувия Дюрер мог знать по изданиям римским (1486), флорентинским (1496), но всего более по иллюстрированным венецианским изданиям 1511 и 1513 гг.

18. Пропорциями лошади Дюрер много и усердно занимался также и раньше, пытаясь построить взаимоотношение частей лошадиного тела с помощью циркуля и линейки. Примерами в его творчестве, помимо рисунков, имеющихся в большом числе, могут служить его гравюры на меди: «большой» и «малый» кони, знаменитый лист «Всадник, смерть и дьявол».

19. Непосредственным предлогом путешествия Дюрера в Нидерланды было—добиться от нового императора (Карла V) подтверждения пенсии, выплачиваемой художнику.

20. Здесь, как и во многих последующих случаях, Дюрер перечисляет свои произведения, в первую очередь гравюры, которые он дарит или продает, оставляя тем самым для историка сведения о ценах на искусство в его эпоху и о собственной его продукции. В распоряжении Дюрера для этих целей были напечатанные им в виде альбомов серии гравюр на дереве: «Апокалипсис», 1498 г., «Жизнь Марии», 2 серии «Страстей», 1511 г., и ряд оттисков, оцененных в разные суммы, установленные, очевидно, практикой продажи гравюр на ярмарках.

21. *Иобст Планкфельт*—хозяин Дюрера в Антверпене; художник неоднократно его рисовал; есть предположение (защищаемое Flechsig'ом, 1928), что Планкфельта изображает известный мужской портрет работы Дюрера в Мадриде. *Фуггеры*, управляющий которых приглашает Дюрера

к себе,—богатейший банкирский немецкий дом из Аугсбурга, ведший торговлю и ростовщические операции по всей Северной Европе.

22. *Квентин Массейс* (1466—1530)—знаменитый нидерландский живописец, один из первых новых реалистов эпохи Возрождения на Севере.

23. Собор в Антверпене начат постройкой в 1352 г.; верхушка башни была построена Домиником Вагемакером только в 1518 г.; таким образом, во время посещения Дюрера—это был наиболее «новый» или «современный» памятник архитектуры, по стилю, компромиссный между готикой и Возрождением.

24. *Роджер ван дер Вейден (Роже де ля Пастюр*, ок. 1410—1469)—знаменитый нидерландский мастер XV века, представитель позднеготической живописи.

25. «Золотая страна»—это Мексика, завоеванная испанцами под предводительством Э. Кортеса в 1519—1521 гг.

26. *Гуго ван дер Гус* (ок. 1420—1482)—нидерландский живописец, один из первых реалистов северной живописи, во многом скованный еще позднеготической манерностью. Работал также и в Италии.

27. *Бернгардт* (*Баренд*) *ван Орлей* (ок. 1492—1542)—нидерландский художник, придворный мастер эрцгерцогини Маргариты, правительницы Нидерландов. Дюрер написал его портрет красками (в Дрездене).

28. *Эразм Роттердамский* (1466—1536)—знаменитый гуманист, мировой авторитет своего времени по вопросам философии. Дюрер неоднократно рисовал его и оставил гравированный на меди его портрет (1526). Со своей стороны Эразм засвидетельствовал чрезвычайно высокую свою оценку искусства Дюрера.

29. Гравюра на дереве с рисунка Дюрера, изображающая герб Рогендорфов, сохранилась в одном экземпляре в германском музее Нюрнберга. Текст ясно указывает на то, что исполнял самую гравюру на дереве не Дюрер.

30. Сохранился рассказ известного гуманиста и «реформатора» Меланхтона о том, как Дюрер рассматривал въезд Карла V в Антверпен, любуясь одетыми в античные наряды красавицами, дочерьми «лучших семейств» города, вышедшими по-средневековому обычно навстречу императору.

31. *Томмазо Винцидор* из Болоньи (род. в конце XV века, умер в Нидерландах около 1536 г.)—был одним из второстепенных учеников Рафаэля, работал по исполнению известных рафаэлевых ковров для «Станц» Ватикана и в связи этим жил в Нидерландах. Дюрер нарисовал его портрет.

32. Мадонна в Брюгге—мраморная (не алебастровая) статуя Микеланджело, созданная приблизительно к 1502—1503 гг. и проданная в 1506 г. в Нидерланды.

33. Знаменитый Гентский алтарь братьев Губерта и Яна ван Эйков окончен в 1432 г. и, согласно надписи, является произведением обоих. Губерт ван Эйк умер в 1426 г.; окончивший алтарь Ян остается ведущим реалистом начала XV века, художником, имевшим чрезвычайное значение для последующего развития искусства на Севере Европы. Умер в 1440 г.

34. Известие о плене Лютера было ошибочным. 4 мая 1521 г. у Эйзенаха он был увезен своими же сторонниками и «спрятан» в Вартбурге в целях лучшей защиты от «папистов». В числе нидерландских знакомых Дюрера много сторонников лютеровой реформы.

35. *Лука Лейденский* (Лукас Якобс) (1494—1533)—живописец и превосходный гравер резцом, в известной мере подражатель и продолжатель Дюрера.

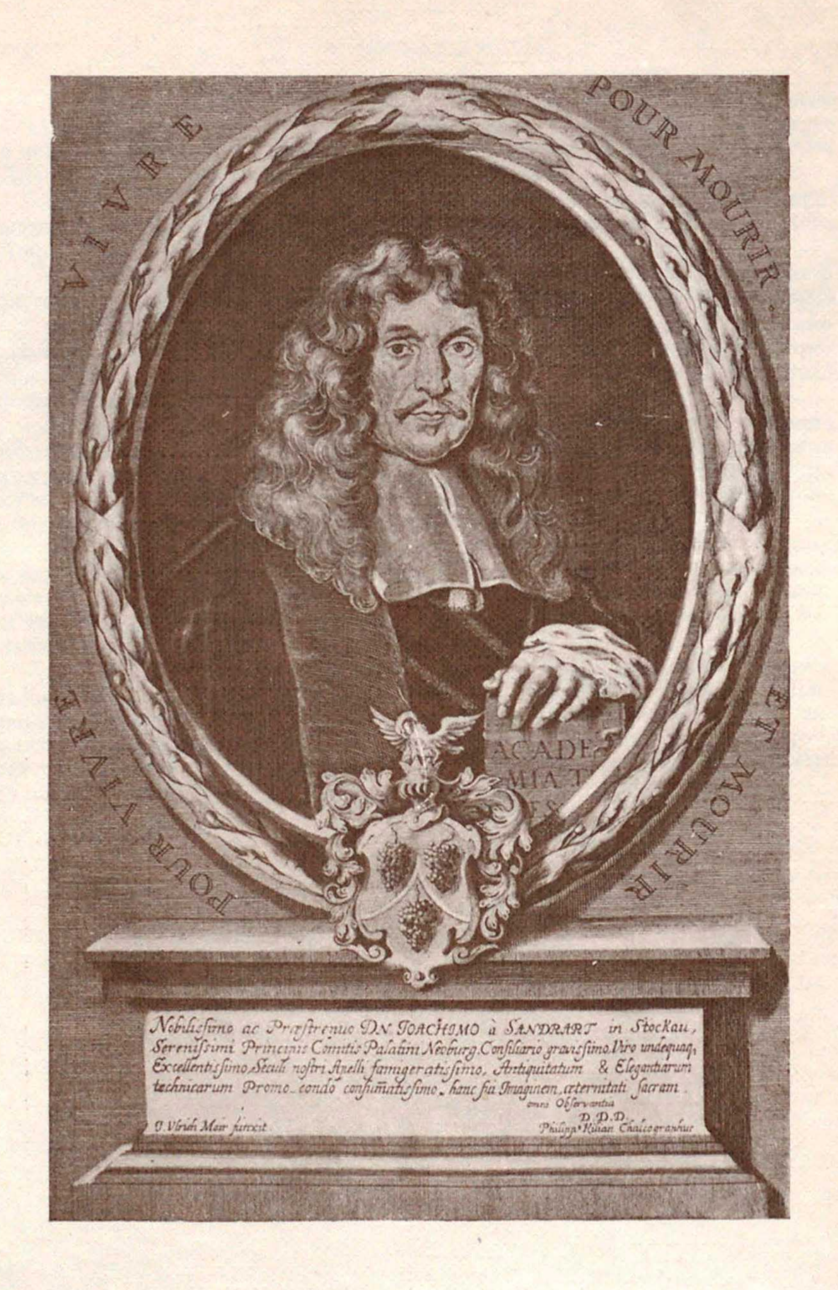
36. Портрет датского короля (Христиана II, 1481—1559) не сохранился, так же как и подаренные ему Дюрером «лучшие оттиски» его гравюр.

37. Вся эта композиция, изложенная Дюрером в связи с подавлением восстания крестьян в 1525 г., носит явный отпечаток сознательной иронии, подчеркивающей производительный труд крестьянства, разбитого феодальными наемными войсками.

38. Собственные опыты Дюрера, продолжавшиеся не менее 25 лет, шли постоянно по линии отыскания научной, математической суммы правил для построения фигуры тел. Вначале, работая почти исключительно циркулем и линейкой, Дюрер впоследствии много трудится над установлением объемных, стереометрических кристалловидных форм.

39. «Планеты»—намек на астрологические, весьма распространенные в конце средневековья псевдонаучные теории о связях между семью планетами, днями недели и физически-моральными особенностями людей. «Сатурну», например, соответствовал «сатурнический» тип мрачного меланхолика и т. д.

40. «Темпераменты», как проблема характеристики человеческих типов, живо интересовала всех гуманистов. Пиркгеймер посвящает Дюреру вышедший в 1527 г. свой перевод древнего автора Теофраста «О характерах». Сам Дюрер, возможно, имел в виду проблему темпераментов, выполняя свою «Меланхолию» 1514 г. и во всяком случае знаменитых «4 апостолов» 1526 г.


VIVRE POUR MOURIR.
POUR VIVRE ET MOURIR
ACADEMIA T[...]
Nobilissimo ac Præstrenuo DN. JOACHIMO à SANDRART in Stockau,
Serenissimi Principis Comitis Palatini Neoburg. Consiliario gravissimo, Viro undequaq.
Excellentissimo, Seculi nostri Apelli famigeratissimo, Antiquitatum & Elegantiarum
technicarum Promo-condo consumatissimo, hanc sui Imaginem, æternitati sacram.
omni Observantia
D.D.D.
J. Ulrich Mair fecit.
Philipp. Kilian Chalcographus

ИОАХИМ САНДРАРТ

(1600—1688)

ОТРЫВКИ ИЗ КНИГИ «НЕМЕЦКАЯ АКАДЕМИЯ»

Немецкая Академия зодчества, ваяния и живописи

Третьей части первый том

ПЕРВЫЙ ОТДЕЛ,

который осведомляет о правилах живописи и об учении о красках и в котором представлены изображения известных людей древнего мира.

ИЗ ГЛАВЫ ПЕРВОЙ

О ЗАМЫСЛЕ И О РИСУНКЕ

Что такое живопись

Живопись—это изображение природы в красках на холсте, дереве, камне и т. п. материале. Художник должен давать представление о тех или других предметах на плоскости точное, подбирая разнообразные краски, подобные природным.

Что такое рисунок

Искусство рисунка—родоначальник трех других искусств: живописи, скульптуры и архитектуры. Оно требует от худож-

ника прилежания, размышления, наблюдательности, дабы получить ясное представление о предметах. Повторные зарисовки, упражняя руку и закрепляя образ в памяти, дают возможность художнику вызывать произвольно образ предмета в своем воображении и выявлять его на материале с помощью угля, мела или сангины. Беглость дается только длительным упражнением. Удачный выбор предмета для выполнения определенной цели зависит от изобретательности художника. Разумное сочетание предметов, нужное для этой цели, называется композицией. В зависимости от степени достижений этого сочетания оценивают композицию...

Эскиз композиции

Первичный набросок художника, будь он выполнен пером, мелом или углем, будет служить ему пробой. На нем он видит то, что подлежит исправлению его первоначальных идей, он исправляет ошибки, увеличивает мелкие фигуры, изменяет их расположение, чтобы добиться удачного сочетания. Он должен напречь свою находчивость в выборе прекрасного, чтобы добиться совершенства композиции.

Набросок линейный

Другой вид рисунка—набросок линиями без их заполнения. Этот вид рисунка применяется преимущественно в архитектуре, хотя и скульптура и живопись им пользуются. В архитектуре по нем выполняются модели. Скульптура им пользуется, чтобы придавать фигуре различные положения и повороты. Большое место занимает этот контурный эскиз в живописи, если он верно нанесен; если выдержаны правильные пропорции, то остается положить лишь свет и тени, и он приобретает округлость и выпуклость, а рисунок становится чудесной картиной.

Срисовывание с округлых форм

Хорошей школой рисования является срисовывание с округлых форм. Статуи, будь они античные оригиналы или копии,

мрамор, гипс или бронза, глина, обнаженные или одетые в своей неподвижности,—они облегчают ученику первые шаги, они не меняют положения, как живая натура.

Рисунок живой натуры

Развивая руку таким путем, приобретая уверенность, учащийся может перейти к рисунку с живой натуры. Искусство овладеть рисунком с живой природы ему дает академия в работе над обнаженной натурой с ее естественными переменами положений. Это лучшая школа анатомии (наружной), путь к изучению мускулатуры, практические знания массы человеческого тела и его пропорций. Эта практика потребует нескольких лет учения, зато она является единственным верным средством достичь чего-нибудь положительного в живописи и приобрести имя у потомства.

Как картины приобретают выпуклость

Живописец должен уметь пользоваться колоритом. Середина картины должна быть светлой, передний план и бока—темными. Переход красок должен совершаться постепенно, для того, чтобы картина получала соответственное заполнение и закругление. Трех градаций красок—темной, светлой, промежуточной—недостаточно, чтобы дать глазу незаметный переход от самой светлой к наиболее темной краске. Для этого в живописи требуется ряд переходных градаций, называемых колоритом, они необходимы для законченности и гармоничности картины. Этими правилами руководствуется художник для составления картонов и рисунков, по которым он уже в конечном итоге приступает к окончательной разработке картины.

Об отношении (Reflexion)

Рефлексом называется такое расположение света и тени, при котором одна сторона тела освещается полностью, смежные или противоположные же остаются темными. В виду того, что границы недостаточно точно и резко обозначены, смежные сто-

роны получают от полного света рефлекс, смежные предметы отбрасывают обратно свет на тень, и свет возвращается к первоначальной точке. Удачным применением света и тени художник добивается глубины и выпуклости в изображении предметов. Без этого все бы казалось плоским и спутанным. Удачное расположение фигур зависит от находчивости художника, от правильного изучения искусства рисования, от предварительных занятий по прекрасным моделям и с натуры. Совершенное изучение рисунка достигается упорным упражнением по произведениям великих мастеров, с натуры и лучше всего по круглым античным формам...

Отдельные части тела лучше всего изучать по повторным упражнениям над рисунком нагого человеческого тела, пока не внедрится в память расположение всех мускульных частей, жил, ребер, коленных чашечек и вообще всего костяка. Анатомическое знакомство с телом значительно облегчит ему эту задачу, вскрывая его взору внутреннее расположение костей, мышц, мускулов. При таком усвоении предмета ему легко воспроизвести образы в памяти и освоиться с расположением частей так, что все кажется на своем месте. Он придаст образам естественное положение и не нарушит правил пропорции.

Чем рисуют

Рисунок наносится сангиной (мягкий красный камень, добываемый в Германии) или черным мелом, идущим преимущественно из Голландии (так называемый итальянский карандаш). Можно делать рисунок пером. Лучшая манера—растушевывать черным по серому и оттенять рисунок белым.

Для того, чтобы наносить рисунок на стену, надо брать длинный стержень, вставлять в него уголь и срисовывать с картона отдельными частями и лишь после того писать фигуры.

Тому, чья память уже овладела образами, нетрудно быть находчивым при композиции рисунка, чтобы придать своим фигурам движение, будь их 4, 8, 20 и более, как, например, в батальных картинах. При изображении сюжета имеется ряд второстепенных вещей, которые должны быть так расположены, чтобы видна была их связь с главным. Выражение лица, постановка фигуры зависят от возраста, от пола, от деятельности данного лица. Женщины и юноши изображаются более

нежными, мужчины — мужественными. Старики, духовенство и знатные люди изображаются задумчивыми, серьезными, благочестивыми, величавыми. Мысль художника должна быть видна в произведении и не нуждаться в надписи. Богиня любви должна быть ласковой, фурия—злой. Отдельные фигуры нуждаются в красках более слабых, и выражение должно быть не таким четким, как у передних.

Перспектива

Перспектива—искусство, которым не так легко овладеть, и ошибки могут испортить всю картину. Искусство перспективы состоит в правильном расположении фигур. Надо их располагать таким манером, чтобы увеличением одного и убавлением другого одни выдвигались, другие преломлением красок удалялись. Правила перспективы должны применяться к месту, которое изображается. Надо прибегнуть к оптическому обману для того, чтобы в отдалении углубленное и уменьшающееся и вблизи выступающее и увеличивающееся было размещено на одной и той же плоскости. С перспективой должны быть согласованы построение комнат, колонны и архитектурные украшения. Когда картина построена по правилам перспективы, можно перейти к накладыванию светотеней и колорита. Умелое пользование этими светотенями дает художнику возможность выявить некоторые свойства тела—его выпуклость и углубленность. От художника требуется большая наблюдательность, в обыденной жизни он должен следить за жестами, разными положениями и поступками людей, он должен их запечатлевать в памяти, а то, что ему кажется замечательным и достойным внимания,—зарисовывать, и из этого собрания рисунков (этюдов) он в дальнейшем черпает материал для своих работ.

Сочетание теории с практикой—необходимое условие развития художника. Он должен знать, как владеть кистью, одно ежедневное упражнение кистью недостаточно, чтобы стать художником.

Из главы второй

О ПРОПОРЦИЯХ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ТЕЛА

Создавая тело человека, творец показал высшую степень своей мудрости и указал человеку наиболее совершенные про-

порции на примере его собственного телосложения, поэтому художнику так необходимо изучать в академии нагое тело с натуры и обучаться рисункам с античных статуй с прекрасно выдержанными пропорциями. Более подробно ознакомиться с этим вопросом можно у Альбрехта Дюрера в его труде о человеческих пропорциях, а также навести справки в первом томе этой академии. Надо помнить, что излишнее обмеривание может принести больше вреда, чем пользы. Хороший глазомер и достаточное упражнение художника продвинут его дальше, чем бесконечное циркульное обмеривание.

Из главы третьей

КАКАЯ МАНЕРА ЛУЧШАЯ ДЛЯ ЖИВОПИСЦА

Для художника краски то же, что душа для тела. Хороший колорит придает жизнь картине. Некоторые художники умеют красками живописать без наброска, но это требует большого умения и ловкости. Эта манера применима лишь в маленьких картинах или при изображении неподвижных вещей.

Другие художники делают сперва рисунок на бумаге, переносят его потом на загрунтованный холст, планируют всю картину, делают исправления легкими мазками краски и лишь после того приступают к живописи. Такой манеры придерживаются итальянцы, работая по сырой штукатурке (альфреско). Последователи этой манеры—немецкие художники: Альбрехт Дюрер, Гольбейн, Лука Лейденский, которые в своем прилежании все расписывали до мельчайшего волоска. Эта гладкая манера имеет свои достоинства при рассматривании картины вблизи. Однако излишняя обработка лишает картину яркой выразительности и остроты, в отдалении они становятся вымученными и вялыми, не получается того яркого впечатления, как от картин, в которых играет жизнь, набросанных смелой огненной кистью художника. Крупные художники иногда достигали того, что картины производили одинаково сильное впечатление при рассматривании их вблизи или в отдалении. Тициан обладал этим счастливым даром в лучшие времена творчества, но к старости его манера стала жесткой, и краски он наносил слишком резкие, так что его последние работы хороши только издали. Соединение двух вышеописанных манер, которые

с легкостью давались Тициану в эпоху его расцвета, его ученикам не давалось.

Кто раз привык к гладкой манере, к мелкой картине, тот ей останется верен во всем своем творчестве. Примером тому служат маленькие мастера голландской школы. Они предпочитают находить приятное в малом и находят своих ценителей и собирателей их картин. Они не гонятся за славой итальянских мастеров, они не могут подняться до крупной композиции этих музейных вещей, которые поражают своей смелой композицией, твердым рисунком и мужеством кисти. Художник должен избирать ту или иную манеру по степени своего таланта.

Колорит

Возможно применять одну и ту же манеру к одной и той же картине; более мелкие вещи на переднем плане требуют более тщательной обработки, чем то, что рисуется вдали крупным планом и разнообразными красками. Работать в краске надо уметь, надо наносить ее смело, гладко, тепло; первоначально нанося корпусные краски, их надо постепенно ослаблять лессировками для того, чтобы получалась законченность. Но полутона не должны переходить в блеклую синеву, надо сохранять теплый, живой оттенок тела и не приближаться к водяным краскам или к миниатюре. Надо следить за тем, чтобы тени от предмета в себе содержали частицу краски самих предметов, чтобы колорит соответствовал натуре и сообразовался с возрастом, с характером, с деятельностью изображаемого лица. У людей, работающих на воздухе, у жителей разных частей света, у разных полов, у детей—у всех этих категорий лиц должен быть свой колорит. Здесь нельзя скупиться ни желтой, ни красной, ни черной, ни коричневой красками. Хорошей школой колорита служит молодому художнику копирование картин великих мастеров.

Из главы шестой

ОБ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ

Пройдя ученический путь, художник может приступить к композициям. Самым благородным родом живописи является

историческая живопись. В ней художник может выявить весь свой талант. Для того, чтобы изобразить исторический сюжет, художник должен предварительно с ним ознакомиться по литературе, он его должен обдумать, не упустить существенного, но и не вводить ничего ложного излишне пылким воображением. Сделав себе предварительно мысленно набросок, он его фиксирует на бумаге в нескольких вариантах. Можно его сделать и на картоне, в размере задуманной картины, это практиковали видные римские и флорентинские живописцы.

Манера Сандрарта[1] была иная. Предварительно он делал несколько рисунков и брался за набросок небольшой величины, намечая на нем всю композицию картины и колорит. Выслушав отзыв тех, кто ему поручил работу, он уже принимался за разработку большой картины.

На месте, где разыгрываются главные события, художник может помещать много фигур, целую группу фигур, но он их должен изображать действующими, чтобы не было впечатления, что они праздно стоят. Сюда же должен быть направлен основной свет. Этот прием был великолепно использован художниками венецианской школы: Тицианом, Тинторетто и Паоло Веронезе. В этом они превзошли великого Микеланджело с его прекрасным рисунком, умением выделять отдельные фигуры, но в композиции которого нет такого сочетания, такой гармонии, как у венецианцев. Они его превосходят распределением света, колорита.

Из главы восьмой

О ПЕЙЗАЖЕ

Наряду с историческими картинами видные места в живописи занимает пейзаж. Исторические картины дают нам образы живых людей, пейзажи—места, которые они населяют. То и другое связаны между собой. Исторические картины только выиграли бы при умелом использовании художником пейзажа, и, обратно, пейзажисты украсили бы свои работы, владея искусством оживлять их живыми образами. Пейзаж труден своей многогранностью. Многообразие деревьев, почвы, трав, камней, воздуха, времен года, бурь, гроз, солнца и состояние воздуха—все это требует упорного изучения и упражнения, но и дает возможность художнику себя выявить.

Итальянцы, невзирая на свою чудесную природу, имеют мало известных пейзажистов, их надо искать среди немцев, французов и нидерландцев. Итальянцев к исторической живописи, вероятно, вдохновляло созерцание античного. Тем не менее среди художников можно назвать пейзажиста Муциано, заслуживающего внимания, и Тициана, который оставил немало чудесных пейзажей (из них несколько гравировано), ему удавались и горизонт и передний план при определенном величии и содержательности сюжета.

Красота пейзажа зиждется на ряде моментов. Передний план должен иметь сильные темные краски, постепенно переходящие в светлый горизонт. Не следует передний план загружать домами, горами, строениями. Хорошо помещать большие красивые деревья, которые не заслоняют общего вида. Ветки и ветви их должны переплетаться, листья играть. Наряду с темными местами должны изображаться светлые, воздушные. Приятно писать пейзаж после дождя, когда все краски играют и когда переменчивые облака дают возможность художнику выявить свой талант. Хороша осенняя пестрота, зима с ее снежным покровом, с обындевевшими деревьями имеет свою прелесть.

Художнику важно составить себе запас зарисовок природы. Сандрарт таким образом использовал Италию. Но позднее со своим другом (Клаудиусом) Клодом Лорреном[2] оставил мел и тушь и стал писать прямо красками. Они отправлялись во Фраскати и Тиволи и писали на загрунтованной бумаге или холсте непосредственно красками чудесные гроты, водопады, храмы, леса и уединения Тиволи. Их не удовлетворял контурный рисунок, они стремились представить всю красочность и живописность природы.

Так как живые существа и животные служат только добавлением к пейзажу, то они не требуют тщательной отделки.

Из главы девятой

О МАСТЕРСКОЙ ХУДОЖНИКА И О НЕОБХОДИМОМ ПРАВИЛЬНОМ ОСВЕЩЕНИИ И О НОЧНОМ ОСВЕЩЕНИИ

Солнце дает свет всему миру, и от разложения его лучей берут начало краски. Солнце освещает предмет и одновременно

его окрашивает. В своем творчестве живописец стремится изобразить это освещение. Немногие художники останавливаются на лунном свете, свете огня или свечи, хотя они обладают особой прелестью.

В мастерской художника должен быть чистый натуральный свет. Самый подходящий утренний—он чист и прекрасен. Художнику нужен верхний свет, чтобы он падал на картину, и нужно большое помещение. Если верхнего света достаточно, то нижние части окон лучше завешивать, чтобы получать ровный свет. При изображении солнечного луча нужен яркий свет, и тогда окна надо развешивать. Только при должном свете можно правильно распределять светотень. Просторное помещение нужно для передвижения работы, для должного подъема ее, для достаточного отхождения, чтобы ее видеть с соответственных углов зрения. При помещении с полуденным солнцем или при других условиях неправильного освещения надо окна прикрывать белой бумагой, пропитанной маслом, тогда свет будет чистым, без лишних солнечных лучей.

Для изображения ночных сюжетов требуется искусственное освещение, надо зажечь ярко светящий огонь. При этом обнаруживается, что каждый предмет особо освещен, и, чем ближе к пламени, тем отсвет краснее. Огонь бросает красные лучи, поэтому окружающие его предметы и их тени должны получить соответственную окраску. Более близкие к огню фигуры должны выступать, это достигается накладыванием на них сильной светотени, тем самым менее важные фигуры отодвигаются назад. Чудесную картину подобного искусства дал нам Рафаэль в изображении светящегося ангела, который ночью выводит из темницы апостола Петра, освещая своим светом и Петра и смежные предметы. У Бассано имеются ночные сюжеты, среди них возвещение пастухам рождения Христова. Учитель Сандрарта, Гергарт фон Гонтгорст[3], дал много прекрасных картин этого жанра. Адам Эльцгеймер ими составил себе крупное имя, его вещи гравированы Гудом. Среди них Юпитер и Меркурий, сидящие в хижине Бавкиды и Филемона при свете ночника, и другие. Одна из самых знаменитых картин—картина Корреджио (находится сейчас в Дрезденской галлерее) «Ночь». Поклонение пастухов новорожденному спасителю. Свет, падающий от младенца, мастерски освещает пастухов и окружающие предметы.

Сандрарт дал немало ночных сюжетов, среди них чудесная картина палаццо Джустиниани в Риме «Сенека, которому при свете факелов вскрывают вены».

Из главы десятой

О КРАСКАХ ИЛИ КОЛОРИТЕ

Наряду с рисунком живописец должен усиленно работать над смешением красок и их употреблением. Они придают жизнь картине, и по их приближению к жизни оценивается картина. Нужно большое умение для правильного выявления светотени и выпуклостей. Для этого краски должны быть хорошо размешаны и при наложении переходить одна в другую (сливаться). В обратном случае будут выступать жесткие углы, резкие штрихи, которые при хорошем выполнении теряются, тают. Это называется хорошим тоном картины. Это достигается и тем, что основные части расписываются более богатыми, сочными красками, главные персонажи облекаются в более яркие костюмы, отдаленные выдерживаются в более блеклых, слабых тонах. Второстепенные фигуры своим темным колоритом должны оттенять главные персонажи. Вспомогательным средством служит фон. Он должен быть светлее для темных фигур и темнее для светлых. Хорошо данные контрасты определяют красоту картины, слишком резкие ее портят. Важно вывести главное лицо в правильном освещении, с удачным колоритом, тогда легко подобрать колорит второстепенным персонажам, но контрасты должны быть сделаны мастерски, чтобы не было резких переходов, в противном случае картина будет испорчена. Одежда не должна подавлять фигуры, лица. Складки должны так падать, чтобы за ними выступали формы тела, и краски одежды должны противополагаться цвету кожи. Очень хороши одежды синие, фиолетовые, желтоватые, красноватые, пурпуровые при темном или зеленоватом фоне, они прекрасно оттеняют обнаженные части, они должны быть несколько темнее тела. У лиц, находящихся на более близком поле зрения, одежда должна быть ясной и прозрачной окраски; тень, отбрасываемая одной фигурой на другую, требует более густых красок. Этот контраст дает приятный эффект. Но для этого тень и фигура, ее бросающая, должны быть связаны, чтобы не получилось ложного тона. Нехороши слишком интенсивно белая с ярко красным, слишком

бледный или черный колорит, это придает картине обветшалый вид. Каждый возраст, каждый пол должен иметь свой колорит. Их сочетание в одной картине дает приятные разнообразные оттенки матового, блеклого, с живым и свежим.

Уменье пользоваться колоритом отличало великих мастеров: Рафаэля, Корреджио, Тициана, Паоло Веронезе, Тинторетто и других итальянцев. Из немцев можно назвать Гольбейна и Дюрера.

Из главы одиннадцатой

О РАСПРЕДЕЛЕНИИ И СМЕШЕНИИ КРАСОК

Природа—лучший учитель смешения красок. Цвета, оперение, коллекции раковин, радуга—все это богатый материал для художника.

Зеленая краска может встречаться в целом ряде сочетаний (например, листва на деревьях матовая темная, с ярким, свежим). К зеленой краске идет синяя, красная, пурпур, молочно-белая. Одежда хороша синяя с желтым, также красная, зеленая и пурпуровая.

Серая, смешанная с другими, дает красноватые, синеватые светлые и темные тона. Итальянцы, особенно Рафаэль из Реджии, любили эти светлосерые смешения, но они неподражаемы.

Правил в этой области быть не может, лишь опыт и дар могут руководить художником. Сандрарт предостерегает от слишком сильных жестких, высоких и светлых красок. С ним многие несогласны в этом вопросе.

Чтобы придать работе характер правдивости, нужно уметь составлять переходы красок одной в другую, и это умели делать старинные немецкие художники: Гольбейн, Амбергер, Лука Лейденский. Верх совершенства достигла нидерландская школа во главе с неподражаемым Рембрандтом.

ПРИМЕЧАНИЯ

Иоахим фон Сандрарт родился в 1600 г. во Франкфурте-на-Майне. Первоначально гравер по меди, затем живописец, этот «сверхвиртуоз немецкого барокко», как его назвал Шлоссер, прославился и своим об-

ширным и роскошно изданным трудом—«Немецкая академия» (издание 1675—1679 гг. во Франкфурте и в Нюрнберге, латинский перевод труда, и издание в 1683 г. в Нюрнберге).

Сандрарт начал работать самоучкой, первым его учителем по гравюре был Изельбург, затем Задлер в Праге. Этот последний направил внимание пятнадцатилетнего ученика на живопись, и он стал учеником Г. Гонтгорста (Honthorst) в Утрехте. С учителем побывал в Лондоне, оттуда отправился самостоятельно в 1627 г. в Италию, объездив значительную часть Европы. В Венеции его привлекли Тициан и Веронезе; в Риме он попадает в среду интернациональной колонии художников. Здесь же он соревнуется с итальянскими художниками—Г. Рени, Гверчино, Ланфранко, Доминикино, с Пуссеном и др.—в выполнении ряда картин по заказу испанского короля. В Риме он знакомится с Клодом Лорреном и становится его спутником и руководителем при изучении римского пейзажа. Своей конкурсной картиной «Смерть Сенеки» он составил себе славу, и маркиз Джустиниани заказывает ему серию гравюр на меди с изображением античных статуй. В 1631 г. эти гравюры издаются в двух фолиантах. В это же время он исполняет заказы папы Урбана VIII: портрет и ряд исторических картин для римских церквей; здесь же занимается изучением античных памятников Рима, плодом чего является его главный труд—«Немецкая академия», с характерным по своей обстоятельности титульным листом, с массой прекрасных гравюр на меди. Труд этот—обширная компиляция, написанная с безответственностью наивного плагиатора, без указания использованных им источников. Но и в нем можно отметить нечто свое, как, например, замечательная для своего времени глава шестнадцатая третьей книги, о восточно-китайской живописи.

Труд этот состоит из трех частей. Первая часть содержит введение в три искусства; для нее он широко использовал Вазари, Палладио, Альдрованди, ван Мандерс и трактат Абрагама Босса о гравюре (1645 г.).

Вторая часть ценна многочисленными жизнеописаниями известных художников, начиная с античных, с приложением изображений. Источником к этой части служил преимущественно Вазари, часто использованный из вторых рук, в обработке ван Мандерса. Собственные сведения Сандрарта значительны и самостоятельны там, где они касаются современников, так как он располагает материалом личных впечатлений и воспоминаний.

Третья часть замечательна, как попытка музеографии. Частично она построена на путевых заметках французского врача—нумизмата Шарля Патэна, но богатый запас личных путевых впечатлений и здесь дает Сандрарту возможность сказать много нового и самостоятельного.

Здесь же использован материал его собственного собрания, а также историческая иконография, составленная по старинным итальянским и нидерландским источникам. Заключением этого труда является перевод «Живописной библии Овидия» по ван Мандеру.

Несмотря на свои недостатки и слабые места, «Немецкая академия»—результат большого прилежания и упорного труда. Будучи теоретически скудной, эта книга богата изобилием материала. Убеждения автора окрашены влиянием классицизма; свои теоретические принципы он черпает из учебного стихотворения ван Мандерса, из его «Художественной библии».

Из Рима Сандрарт отправился в Неаполь, где рисовал и писал пейзажи, оттуда—в Сицилию, на Мальту и через Апулию—в Рим. В 1635 г. он возвратился в Германию. Свирепствовавшая здесь тридцатилетняя война не помешала распространению его славы. Он пишет ряд картин для церквей, портреты и аллегорические картины. Его родной город Франкфурт принимает его с почетом. Тревожная обстановка войны заставляет его удалиться в Амстердам, где он работает со своим учеником Мерианом.

Сандрарт писал картины и для курфюрста Баварского. Около 1649 г., после работы в Аугсбурге, он отправился в Нюрнберг. Как художник Сандрарт владел блестящей техникой, умел быстро работать: по два портрета в день. В Нюрнберге он писал портреты собравшихся после войны князей. Известна его картина этого времени «Пир после заключения мира», с 50 персонажами. Эта картина была подарена Нюрнбергской ратуше шведским генералом Врангелем. Из Нюрнберга он был вызван в Вену—писать портрет императора Фердинанда III, римского короля Фердинанда IV и эрцгерцога Леопольда.

Сандрарт умер в 1688 г. в Нюрнберге, где и похоронен. На памятнике помещена длинная надпись, с кратким жизнеописанием и со всеми титулами—рыцаря св. Марка, советника города Нюрнберга и пр. При своей жизни он на свои средства воздвиг в Нюрнберге памятник Альбрехту Дюреру.

По отзыву Куглера, Сандрарт принадлежит к немецким историческим живописцам, обязанным своей школой преимущественно Италии. Сандрарт—прекрасный подражатель Рубенса, Янсена, Гонтгорста и др. Картины Сандрарта рассеяны также по разным церквам. Впитав в себя художественную культуру своего времени и будучи не только художником-практиком, но одновременно и теоретиком, Сандрарт в области теории оказался всего лишь компилятором и эпигоном. Творческие возможности немецкого искусства окончательно иссякли в императорском и княжеских дворах отсталой и все более отстававшей Германии времен тридцатилетней войны.

Наряду с «Немецкой академией» имеется у него и второй труд, изд. в 1683 г., с изображением ряда скульптурных произведений.

* * *

1. Данный перевод сделан с издания 1773 г., вновь переработанного и улучшенного доктором Иоганном Фолькманом, который порою излагает взгляды Сандрарта, как собственные.

2. *Клод Лоррен* (Желе, 1600—1682) встречается в Риме с Сандрартом и пользуется его руководством при изучении пейзажа.

3. *Гергарт Гонтгорст* (1590—1656)—голландский живописец и гравер из Утрехта, учитель Сандрарта, известен в живописи эффектами освещения, итальянцы дали ему прозвище «ночного». Писал он главным образом на библейские темы, но был и портретистом. Картины Караваджо произвели на него сильное впечатление. В Утрехте основал художественную школу и имел много учеников.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

ИСПАНИЯ

ФРАНСИСКО ПАЧЕКО

(1564—1654)

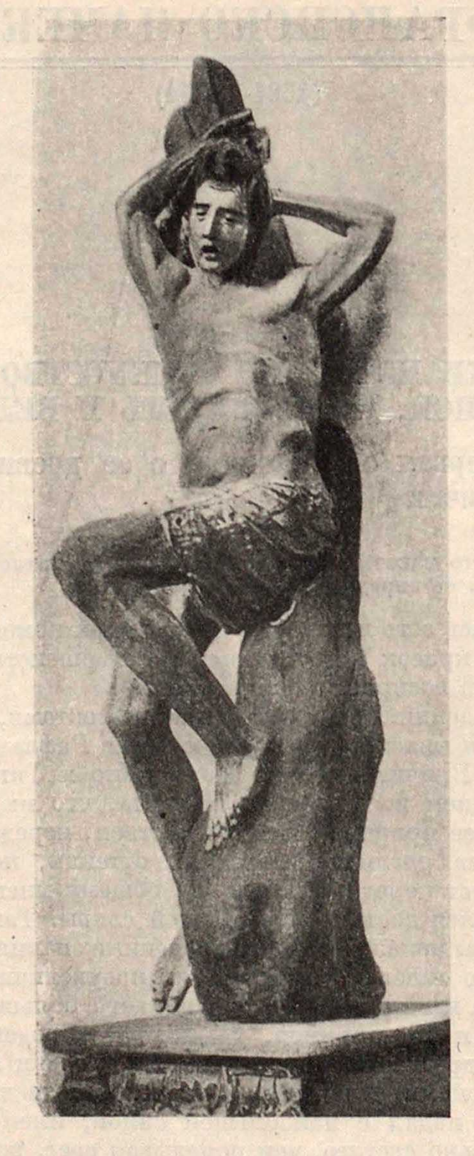
ОТРЫВКИ ИЗ КНИГИ «ИСКУССТВО ЖИВОПИСИ, ЕЕ ДРЕВНОСТЬ И ВЕЛИЧИЕ»

Книга первая о живописи, о ее древности и ее величии

Глава I. Что такое живопись, почему она считается свободным искусством, ее определение и объяснение

...Живопись есть искусство, которое при помощи разнообразия линий и красок представляет в совершенстве зрению то, что она может воспринять от натуры.

...В наблюдении... над различными эффектами, которые производят свет и краски, всех превосходили Рафаэль де Урбино, Леонардо да Винчи, Антонио Корреджио и Тициан, которые с таким умением воспроизводили цвета, что их изображения кажутся скорее природой, чем искусством, передавая при изображении тела различные пятна и оттенки, которые несведущий не умеет передать, в чем (по общему мнению) особенно Тициан старался достичь наибольшей славы. Также и Микеланджело, чтобы показать свои совершенные знания по анатомии, был несколько склонен к крайностям преувеличивать мускулы в таких телах, где природа их показывает с большой нежностью и мягкостью, как, например, у юношей, у людей деликатного сложения и в других подобных случаях. Также и Тициан, чтобы показать красками величину своего гения, те части тела, на которые свет падал с наибольшей силой, имел обыкновение делать несколько светлее, чем показывал свет, вследствие чего и темное становилось несколько более затемненным.



Алонсо Берругете. Св. Себастьян.

Глава III. О соперничестве между живописью и скульптурой и доводы, по которым каждая из них претендует на предпочтение

...Говорят, что при подражании этих обоих искусств природе скульптура является более благородной, потому что делает это более совершенно, воссоздавая на основе природы в дереве, мраморе или бронзе обнаженную фигуру, в которой все члены округлы и соразмерно плотны... воспроизводя [таким образом] настоящую форму человека... Сколь великие трудности представляет округлая скульптура, свидетельствует то, что рассказывается о Берругете[1], знаменитом испанском скульпторе, который, посмотрев некоторые свои скульптуры, пришел к заключению, что они его не со всех сторон одинаково удовлетворяют, и, стараясь уяснить это, он, как бы с некоторой досадой, сказал Микеланджело: четыре разных профиля? Если подумать о том, как редко ставят перед собой столь большую задачу...

...Знаменитые живописцы в Италии и в Испании делают сперва округлые модели и им подражают, переводя их на живопись.

Глава IV. В ней следуют положения о преимуществах живописи

...Что скульптура имеет преимущество [над живописью], как правда над вымыслом, как реально существующее над тем, что кажется, но это противоречило бы самой сущности ее [как искусства]... потому что суть искусства... казаться, а не быть фикцией. Скульптура, хотя и подражает человеческой форме, все же мертва, и нет в ней жизни, как в живописи. Пример с Берругете говорит в нашу пользу, потому что если живописец заменяет одним хорошим профилем или стороной [предмета] все четыре (как уже было сказано), то в этом больше величия, чем стремиться, чтобы все четыре [стороны или профиля] были одинаково хороши, как это имеет место в скульптуре. Верность анатомии в передаче мускулов, нервов, вен и правильность размеров и пропорций передаются в рисунках... авторитетнейшим образом у Бессера[2] и Альбрехта Дюрера. Способом, которого не могут не знать хорошие живописцы.

При занятии живописью, как правило, должен иметься человек, пригодный для этого (которому за это платят определен-

Педро де Кампанья. Снятие со креста.

ную сумму из общих денег, и из них же оплачивается помещение для занятий, чаще последнее обычно оплачивается за счет какого-нибудь важного лица, который считается патроном); этого человека раздевают донага на несколько часов вечера, предназначенных для занятий живописью[3], он ставится в позу, которую сочтет нужной учитель для занятий в течение недели; собравшись вокруг [него], каждый из присутствующих воспроизводит его с разных сторон, делая из одной фигуры многие...

...Подобно тому, как живописцы делают картины и рисунки с некоторых работ, исполненных в гравюре, мы видим, что так же поступают все скульпторы в мире. Я видел выдающихся [мастеров] этой профессии[4], которые работали в этом городе над воспроизведением в камне историй [многофигурных композиций], пользуясь [для этого] гравюрами Таддео и Федерико Цуккаро[5]; и, конечно, это не дает права говорить, что живопись является оригиналом для скульптуры. Если Микеланджело большую часть своей жизни работал над скульптурой, он делал также замечательные работы в области архитектуры... и также проявлял силу своих способностей в живописи, когда брался за это. И благодаря рисунку он считается столь великим в этих областях.

Живопись ему доставила больше всего работы и больше всего славы: хотя он успел в ней (если так позволено выразиться) не больше как наполовину, оставляя другим [живописцам] красоту и нежность колорита.

...Даже если бы скульптор захотел для забавы таким же рисунком воспроизвести все вещи, каким подражал художник, он не смог бы сделать это так совершенно, как в живописи. [В живописи] непроизвольно открываются большие возможности для соревнования и соперничества с самой природой.

...Форма предмета, передаваемая в рисунке, может быть усилена применением красок, воспроизводящих окраски мертвенности в человеческом теле и в конечностях, как в ногах и руках... всякий раз меня охватывает страх и ужас, [когда я гляжу] на живопись мастера Педро[6], боясь остаться один в темной комнате перед лицом «Снятия со креста», исполненным этим знаменитым мастером[7].

Микеланджело... в некоторых частях живописи не только ниже самого себя, но и ниже многих живописцев своего времени. Он не достигал разнообразия в историях, красоты в лицах,

грации в позах и одеждах, изящества в расположении складок, прелести и веселости пейзажей, радости в [трактовке] неба и облаков и других различных вещах, которых другие [мастера], меньшие по имени, в искусстве достигают.

Глава IX. О других художниках этого времени, одаренных различными милостями за свою живопись

Диего де Сильва Веласкес, мой зять, занимает [с полным основанием] третье место [в живописи]; после пяти лет обучения и образования я отдал за него замуж свою дочь, побуждаемый его добродетелью, чистотой и другими хорошими качествами, а также в надежде на его природный и великий гений. И поскольку быть учителем—значит больше чем быть тестем, да не будет позволено кому бы то ни было присваивать эту славу.

Не считаю ущербом учителю хвастаться превосходством ученика (говорю только правду, не больше), не потерял Леонардо да Винчи, имея учеником Рафаэля, Иорге Кастельфранко—Тициана, ни Платон—Аристотеля, хотя он и не передал ему имя божественного. Это я пишу не столько для того, чтобы хвалить данное лицо (это я сделаю в другом месте[8]), сколько для возвеличения искусства живописи и еще более в благодарность и ради почтения к нашему великому монарху Филиппу IV,—да сохранит его небо долгие годы. Потому что от его щедрой руки Веласкес получил и получает столько милостей.

Пожелав увидеть Эскориал, Веласкес поехал из Севильи в Мадрид в апреле 1622 г. Он был очень ласково встречен двумя братьями—доном Луисом и доном Мельхиором дель Алькасар, но в особенности доном Хуаном де Фонсекой[9], придворным священником, большим поклонником его живописи; Веласкес сделал по моей просьбе портрет дона Луиса де Гонгора[10], который получил большую известность в Мадриде; тогда еще он не получил возможности портретировать королей, хотя этого и добивался. В 1623 г. он был снова позван этим же самым доном Хуаном (по приказанию Конде-Дуке[11]), остановился в его же доме, где был обласкан, обслужен и сделал его портрет[12].

Портрет был взят в один из вечеров во дворец сыном графа де Пеньяранда, камергером инфанта кардинала, и в один час его увидели весь двор, инфант и король, за что он получил высшую похвалу, какая только могла быть. Веласкесу было при-

казано написать портрет инфанта, но показалось более приличным сделать сперва [портрет] его величества, хотя и не было возможности это сделать быстро, так как король был занят важными делами. В действительности [это] произошло 30 августа 1623 г. к удовольствию его величества, инфантов и Конде-Дуке, который уверял, что до сих пор еще не было написано с короля подобного портрета; то же самое думали и все придворные, которые его видели. Он сделал также набросок с принца Уэльского[13], который ему за это дал 100 дукатов.

С Веласкесом говорил первый раз его светлость Конде-Дуке, поощряя его обещанием, что только он будет писать портреты его величества. Велел ему переселиться с семьей в Мадрид, куда ему был послан в последний день октября 1623 г. его титул с 20 дукатами жалованья в месяц с оплатой его произведений, сюда же были включены доктор и лекарства. Однажды, когда [Веласкес] был болен, ему был послан, согласно распоряжению его величества, королевский медик. После этого он окончил конный портрет короля[14], подражая в нем во всем целиком природе, даже в пейзаже; он был выставлен на главной улице напротив [церкви] Сан Фелипе, как предмет восхищения всего двора и зависти других художников, чему я был свидетель. Были составлены в честь его любезные стихи, которые я и прилагаю в этой речи. Его величество приказал дать ему в награду 300 дукатов и пансион, а также 300 дукатов с дохода прихода, на что было получено разрешение Урбана VIII в 1626 г. Далее ему была дана квартира, стоимостью в 200 дукатов в год. Наконец, он закончил большое полотно с портретом короля Филиппа III[15] и затем «Изгнание морисков», которое он написал на конкурсе с тремя придворными живописцами[16]; [эта картина] была предпочтена остальным по приговору лиц, назначенных его величеством (это были—маркиз Хуан Баутисто Крешенци[17] рыцарь ордена Сант Яго и Хуан Баутисто Майно[18]); король за эту картину счел достойным дать ему при дворе более почетную должность хранителя королевской двери с соответствующим жалованием и, не довольствуясь этим, прибавил ему паек, полагавшийся камергерам, который составлял 12 реалов ежедневно для его стола, и еще другие многие награды. Вместе с тем, выполняя его сильное желание видеть Италию[19] и все там находящиеся величайшие произведения, [король] дал ему на это разрешение и этим его сильно воодушевил. На путешествие король дал 400 дукатов серебром, заплатив ему вперед за два

года его жалование. При прощании Конде-Дуке дал ему еще 200 дукатов золотом, медаль с изображением короля и много рекомендательных писем.

По приказанию его величества Веласкес поехал из Мадрида с маркизом Спинолой[20], который уезжал из Барселоны в день св. Лоренца в 1629 г. Останавливался в Венеции, где поместился в доме испанского посланника, который оказал ему почетный прием и посадил за свой стол. Так как это было военное время, то, когда Веласкес выходил осматривать город, он давал ему для охраны своих слуг. Потом (убегая от этого беспокойства) он проездом из Венеции в Рим проследовал через город Ферреру, где в это время по приказанию папы управлял кардинал Сакетти. Веласкес передал ему письма и поцеловал руку; он был принят очень хорошо; [кардинал] настаивал, чтобы он те дни, которые пробудет здесь, провел бы во дворце и обедал с ним, от чего [Веласкес] скромно отказался, говоря, что не ест в обычные часы, но, чтобы доставить удовольствие его светлости, согласился изменить привычке. Тогда [кардинал] приказал одному из испанских дворян, здесь присутствующих, чтобы тот о нем хорошенько позаботился, устроил для него и для его слуг помещение, чтобы его угощали теми же самыми кушаньями, которые подавались к его столу, и чтобы показал ему все наиболее выдающиеся предметы в городе. Он пробыл там два дня,—последний вечер при прощании [кардинал] провел с ним более трех часов в разговоре о различных вещах и позаботился о том, чтобы на следующий день [для него] были приготовлены лошади и чтобы его проводили на расстояние 16 миль, до места, называемого Сиенто. Здесь он пробыл недолго, был хорошо принят и, простившись с провожатыми, продолжал путь в Рим ради нашей богоматери лоретской через Болонью, где он не остановился.

Веласкес прибыл в Рим в то время, когда здесь уже в продолжение года был в фаворе племянник папы кардинал Барберини. По его приказанию он был поселен в Ватиканском дворце и ему были даны ключи от некоторых комнат, главной из них была та, где везде висели ковры и над ними были изображены сцены из священной истории, расписанные фреской рукой Федериго Цуккаро. Чтобы быть более предоставленным самому себе и не быть в одиночестве, Веласкес вскоре оставил [Ватикан], он удовольствовался тем, что было дано страже распоряжение пропускать его, когда он захочет, приходить для копирования

«Страшного суда» Микеланджело и некоторых произведений Рафаэля де Урбино, где он провел много дней с большой для себя пользой. Посетив дворец или виллу Медичи, которая находилась на Монте Тринидад, он нашел ее удобным местом для рисования и для местопребывания в летние месяцы, так как это была самая высокая и самая прохладная часть Рима и там находились великолепнейшие античные статуи, которые можно было копировать. И он попросил испанского посланника графа Монтерей, чтобы он вступил в переговоры с Флоренцией о позволении ему там пожить, и хотя надо было написать об этом самому герцогу, это удалось, и он там провел более двух месяцев, до тех пор, пока перемежающаяся лихорадка не заставила его вернуться в дом графа. Последний в то время, когда Веласкес был болен, оказывал ему большие милости, послал ему на свой счет доктора и лекарства и, помимо многочисленных подарков и частых посещений, просил его располагать всем, что имелось в его доме. Наряду с другими работами Веласкес в Риме сделал и знаменитый автопортрет, тот [21], который находится у меня, как удивление для знатоков и честь для искусства. Так как он долго отсутствовал, то решился вернуться в Испанию и на обратном пути из Рима заехал в Неаполь, где написал прекрасный портрет королевы[22] для передачи его величеству. Через полтора года он вернулся в Мадрид, приехав туда в начале 1631 г. Был очень хорошо принят Конде-Дуке, последний приказал ему тотчас же [отправляться] для поцелуя руки его величеству, которого [Веласкес] очень благодарил за то, что не давал писать себя никому из других художников и ждал его, чтобы он написал портрет принца[23], что он и исполнил. Его величество очень радовался его возвращению. Невероятными кажутся та щедрость и благосклонность, которые проявил к нему столь великий монарх. В галлерее короля находилась его мастерская, от нее его величество имел ключ и в ней кресло, чтобы временами глядеть, как он рисует, что он делал почти каждый день. Но что превысило все милости—это то, что когда [Веласкес] делал конный портрет [короля], он ему позировал в продолжение трех часов[24]. Но королевское сердце не остановилось на стольких милостях. В продолжение шести лет его отцу было дано в этом городе три секретарских места, каждое стоимостью не менее 1000 дукатов в год. А ему самому, не более как в два года, было пожаловано звание хранителя королевского платья—камергера в 1638 г.; такой чести добивались многие рыцари.

Книга вторая о живописи, ее теории и о частях, из которых она состоит

ГЛАВА I

...**Б**ыло бы полезно, если бы мастера хорошо знали как светские сочинения, так и религиозные, для того, чтобы писать правильно на различные сюжеты, которые им предлагаются, по примеру древних и современных живописцев... в наше время [ими являются Джоржо Вазари, Леон Баттиста Альберти, глубочайший Альбрехт Дюрер и другие, которых знаем, как наш Пабло Сеспедес[25]].

Я с ранних лет старался всегда с особенной склонностью и любовью разузнавать из книг и от ученых мужей различные сведения о действительных фактах, о подробностях мифологии и истории.

ГЛАВА II

Об единстве, соответствии и соразмерности, которые надо сохранять в замысле

...**И**меются композиции, в которых нет внутреннего расхождения, как если бы пришлось писать «Манна небесная в пустыне»,—там все в том, что все евреи,.. собирая эту небесную пищу, должны выказывать радость и величайшее удовольствие, как это можно видеть в гравюре Рафаэля. Он изобразил настоящую пустыню, с деревянными зданиями и палатками, подходящими к времени и месту, он придал Моисею вид важный, одев его в длинную одежду и сделав его фигуру высокой и величественной; на евреев надел вышитые гладью с каймами платья, такие, какие они носили. С другой стороны, нельзя умолчать, что в написанной Тицианом сцене отлучения императора Фридриха Барбароссы, которая должна была быть изображенной в Риме, он поместил (что кажется мне несоответствующим) многочисленных венецианских сенаторов, как бы присутствующих при этом акте. В этом нет ни правды, ни внутреннего соответствия. Но он выполнил божественно соответствие в другой сцене из этого цикла, где Фридрих, наклонясь, целует ногу папы. Здесь изображены прекрасно портреты Бембо[26], Наваджеро[27]

и Санасаро[28], которые на это смотрят. Хотя, несмотря на то, что это собрание происходило много-много лет назад, цельность не нарушается тем, что один из первых художников мира запечатлел в своем произведении, выставленном для всеобщего обозрения, трех ученых и первейших поэтов своего времени... хотя [у него же] отсутствовала нужная обдуманность, когда он нарисовал святую Маргариту верхом на змее. Причем вся ее нога обнажена выше колена, как я видел в Сан Иеронимо в Мадриде[29].

ГЛАВА V

О рисунке и его частях

Здесь мы будем говорить о самой существенной стороне живописи... потому что рисунок живописца все воспроизводит. Рисунок—это то, чем оплодотворяются все искусства... чтобы изобразить красоту и грацию какого-нибудь предмета в присущей ему форме, этому служит рисунок. Благодаря [рисунку] столь преуспели Рафаэль де Урбино, Андреа дель Сарто, Перино дель Вага, Эль Пармезано, Полидоро де Караваджо (который не стремился никогда писать красками, кроме белой и черной, представляя себе, что искусство заложено в светотени рисунка) и многие другие, этим увековечивая свое имя. И всех превосходил в этом сверхчеловеческий Микеланджело; особенно в том, что касается обнаженного тела, он, безусловно, может быть назван величайшим живописцем и скульптором среди древних и современных. Имеются некоторые... которые... превосходят [его] в колорите, разработке сюжетов и в соразмерности.

(Первая область рисунка—это хорошая манера)

Это значит то же самое, что в литературе изящество стиля, искусство красиво говорить... этой прекрасной особенности нехватает Альбрехту Дюреру, потому что он не видел Италии и античных статуй. И если бы он их видел, то не знаю, с кем бы его можно было сравнить.

...Когда живопись суха, лишена силы и блеска, мы называем ее фламандской.

Луис де Варгас. Мадонна с праведниками ветхого завета.

Итальянской манеры нехватает нашему мастеру Педро де Кампанья. Он пробыл 20 лет в Италии и, учась у Рафаэля де Урбино, не мог отбросить сухую манеру фламандцев, хотя и был хорошим рисовальщиком. Выделяю в этом отношении Луис де Варгас[30], чем он принес большую пользу своим ученикам. Эта прекрасная манера или способ обычно имеется в хороших античных статуях, особенно у греческих скульпторов и во всех превосходных работах Рафаэля де Урбино... Но над всеми [художниками] великое превосходство имеет в величии и силе изображения обнаженных тел манера Микеланджело. Эта часть [рисунок] в его картинах принижает и уменьшает все, что ставится с ними рядом как в отношении ума, так и знания.

... Кто хочет делать успехи, должен изучать удивительные произведения Микеланджело.

...Известны преимущества, которых достигли все мастера, следовавшие величественной манере Микеланджело... как Гаспар Бессера, он отнял у Берругете большую часть его славы, которую приобрел, будучи известен не только в Испании, но и в Италии благодаря тому, что следовал Микеланджело, и за то, что его образы были более целостны и более величественны. Бессере подражали и шли его дорогой лучшие испанские скульпторы и живописцы.

То же самое мы видим у Перегрин де Перегрини[31] (даже еще в большей степени), который посреди стольких выдающихся людей, расписывающих Эскориал, один может быть назван господином искусства и господствовал там над всеми величием рисунка. Его манера властвует над всеми, так как он, как никто другой, понял божественного Микеланджело, и это его подняло на такую высокую ступень. Таким же образом опередил всех в отношении колорита Доменико Греко[32]. Поэтому меня очень удивило (прошу извинения за этот рассказ, передаваемый не ради хвастовства), что когда я в 1611 г. спросил Доменико Греко, что является более трудным—рисунок или колорит, он мне ответил, что колорит. Этому не приходится удивляться после того, как он вслух очень низко оценивал Микеланджело (который является отцом живописи), говоря, что он хороший человек, но неумелый живописец.

Я же в рисунке обнаженных тел, во всяком случае, следовал бы Микеланджело, как самому главному, в остальном, как в грации разработки деталей, в композиции фигур, в свободе расположения складок одежд, в соразмерности—Рафаэлю де Ур-

Эль Греко. Кающаяся Магдалина.

бино, которому [скрытой силой природы] я с ранних лет всегда старался подражать, побуждаемый его прекраснейшими замыслами и оригинальным листом акварели его школы (он попал в мои руки, и я его давно храню), нарисованного с удивительным умением и красотой.

[Вторая область рисунка—это пропорция; об этом уже трактовал Дюрер]

Из уважения к ним и нашему выдающемуся испанцу Гаспару Бессера, который так тонко показал, что он знает о мускулах (как исключительный последователь Микеланджело) в книге по анатомии де Вальверде[33], мне показалось достаточным представить с полной ясностью доводы о необходимых средствах рисунка.

...Я оставляю в стороне знаменитых живописцев, которые впадают в крайнюю вольность при изображении различных мифов, воспроизводя их с особенной живостью или похотливостью в рисунке и в красках. Такие картины наполняют залы и кабинеты важных сеньоров и государей мира. И такие мастера достигают не только больших наград, но и великой славы и известности. Но я (позволю себе здесь сказать) ни в каком случае не завидую их славе и выгодам.

[Анатомия есть третья сторона рисунка]

...Имеются у Андрея Весалио, который превосходил в этом всех своих предшественников. Но еще лучше у доктора Хуана де Вальверде де Умаско, медика его священства сеньора дон Хуан де Толедо, кардинала и епископа Сант Яго и ученика великого Реальдо Коломба. Его сочинение было напечатано в Риме в 1556 г., с рисунками, прекрасно исполненными рукой Гаспара Бессера, знаменитого испанского художника. Успехи имеются также в скульптурных анатомиях Хуана де Болонья и у Просперо Брехамо[34], которые вылиты из бронзы; и в распятии с четырьмя гвоздями Микеланджело. А если этого не будет достаточно—обнаженные тела в «Страшном суде», который он [Микеланджело] нарисовал в Риме, дают верное знание о мускулатуре и самую верную анатомию, и не требуется для худож-

ников других поисков. На основе их искусных очертаний наш Херонимо Эрнандес[35] сделал превосходные куски (члены тела) анатомии, несколько таких я и имею, и в этом с успехом ему следовал Гаспар Нуньес Дельгадо[36], его ученик, как показывают сделанные им из воска рука и нога.

ГЛАВА IX

О колорите и его сторонах (частях)

Пабло Сеспедес, великий подражатель красивой манере Антонио Корреджио и один из величайших колористов Испании, которому, можно сказать с полным основанием, Андалусия обязана применением теней, что им было показано в его произведениях, находящихся в этом городе и в Кордобе, его родине, особенно в картине «Погребение», в которой можно видеть красивейших ангелов, которые, кажется, спустились на Синайскую гору, чтобы похоронить святую деву...

ГЛАВА X

В которой продолжается тема о колорите

...Многие знаменитые художники обходятся без красивости и нежности [колорита], но не без рельефности [светотени], как Бассано, Микеланджело, Караваджо и наш испанец Хосе де Рибера. Также можем включить в это число и Доменико Греко; хотя мы и писали в некоторых местах против его мнений и парадоксов, но мы не можем исключить его из числа великих живописцев, потому что имеются некоторые произведения его работы, столь явственно яркие и такие живые, что равны произведениям лучших художников (как говорится в другом месте); правильность того, что мы говорим, не только обличает тех немногих, которых мы приводили для примера, но и многих других, следовавших им, которые не только не писали красивые вещи, но полагали главной заботой произвести впечатление некрасивости и уродства.

ГЛАВА XI

Которая разъясняет среди многих манер ту, которой надо следовать

...**В** золотом веке, которым наслаждалась Италия, первым являлся божественный Микеланджело, ему следовали Рафаэль де Урбино, Альберт Дюрер, Антонио Корреджио, Андреа дель Сарто, Полидоро, Федерико Бароччи, Таддео Цуккаро и другие этой школы. Манера, которой они следовали, — это та главная, которую считает должным защищать наше мнение, а его справедливому суждению должны мы подчиняться. Эти [мастера] были настоящими подражателями античным статуям или, лучше сказать, природе. И пусть никто не дерзает думать, что имеет более правильное суждение, чем они...

Я знаю одного человека (и не принадлежащего к невеждам), который требовал от своих учеников, чтобы они рисовали, никому не подражая[37]. Это он запрещал им с величайшей строгостью и побуждал их к тому, чтобы они без всяких принципов и хороших образцов рисовали разные глупости, которые им казались пригодными (странный способ обучения), но множество тех, которые стремятся к облегчению труда живописца, имея больше в виду увеличение заработка, чем честь, которую приносит знание, скажут, что имеется достаточное количество мастеров, которым они следуют, что заслугой является писать много, быть плодовитыми без особого утомления, что и венецианцы следуют этому способу, и из них самые знаменитые, в частности Бассано, который обладает большой легкостью [кисти], и его наброски стоят много большего, чем законченная работа других (в Испании имелся также некто, предпочитавший особенно способ писать пятнами,—ему никто ни раньше, ни после не следовал). И так как мы столкнулись с этим вопросом, то, чтобы получить правильное суждение об этой живописи при сравнении с [работами] мастеров римской академии, приведем следующий пример: приятно в деревне видеть красивую крестьянку, такую, как они обыкновенно бывают, с прелестным загорелым цветом лица, черноглазую, с черными волосами (какой воспевал ее Анакреон), стыдливую, разумную, отличающуюся разговором, украшенным простотой выражений, обычной в ее округе, во всем совершенную в своем роде... Но нет сомнения, что принцесса или королева, с бело-розовым лицом, с зо-

Франсиско Эррера. Св. Василий.

лотистыми волосами и сапфировыми глазами... полная сдержанности, одетая в разнообразные ткани, поставленная рядом с этой крестьянкой, явится более приятным предметом для зрения и более способна внушить любовь тому, кто умеет сделать лучший выбор[38]. И, объяснив, как мне кажется, свою мысль, я полагаю, [что] Бассано является большим мастером, но главным образом пасторальных сцен и в изображении животных. Все его персонажи одеты в одинаковую современную одежду, в одну и ту же для всех сюжетов, так же как и сами персонажи—старик, мальчик, ребенок, женщина—все те же самые вводятся во все сюжеты его картин, где он изображает больше платьев, чем обнаженных тел, больше сапог, чем ног. Положим, он превосходно изобразил прекрасную крестьянку, но может ли она быть сравнена с глубиной и величавостью изображения обнаженных тел у Микеланджело, с благородством трактовки и красотой живописи Рафаэля де Урбино, со знанием и плодотворностью Дюрера, с колоритом, существенной особенностью Тициана, с красотой и нежностью Корреджио и, наконец, с этой королевой и сеньорой, которую так трудно завоевать в силу ее благородства, может ли быть с ней сравнена крестьянка? Сверх того, в доступности копировки тех или других существует большое различие. Многие в состоянии копировать Бассано и других, кто ему следует, и, что бы они ни сделали, покажется хорошо, так как рисунок здесь не играет роли, если совсем не отсутствует, но и без рисунка этот способ легко производит впечатление, опыт достаточно показывает это. Не так обстоит дело с живописью Микеланджело. Раньше в Риме юношам запрещали ему подражать, чтобы они не потерялись в океане его глубоких замыслов. Чтобы подражать Рафаэлю или комунибудь из его школы, надо рисовать всю жизнь и только тогда можно, хотя бы отчасти, достичь этой манеры, и, копируя их живопись, после лишь большого труда, достигают нежности, рельефности и грации, которые имеются в ней. Не менее сильным аргументом является то, что все великие люди в области скульптуры и живописи, которые когда-либо были в Испании, как Берругете, Бессера, Мачука[39], Эль Мудо[40], мастер Педро, Луис де Варгас, слава нашей родины, расточив свои лучшие годы на невероятные труды в Италии, воодушевленные сверхчеловеческими гениями, оставившими о себе вечную память, выбирали, как показывают их произведения, дорогу Микеланджело и и Рафаэля де Урбино и их школы: в ней имеются рисунок,

Санчес Коэльо. Портрет инфанты Изабеллы.

нежность, красота, глубина и сила. Отмежевываясь [таким образом] от беспорядочной живописи пятнами, которая при изображении одежд и обнаженных тел не следовала ни манере древних, ни правде природы. Этим они обогатили Испанию, этим дали нам изумительные знания, благодаря тому были уважаемы королями и монархами вселенной. В них, как в кристалльных зеркалах, мы можем видеть наши недостатки, и их дороге надо следовать, среди такой сумятицы разных мнений. И если позволено, я приведу пример, наиболее близкий к нашему времени: в знаменитых произведениях Пабло де Сеспедес мы видим живой дух Корреджио, и с какой нежностью, красотой, великолепием колорита, величавостью рисунка [у него] подтверждается столь важная истина, восстановившая в наше время живопись в ее первоначальном достоинстве и уважении.

Чтобы еще более подтвердить сказанное, изложу некоторые возражения из тех, которые могут сделать придерживающиеся иных мнений. Первое то, что большинство художников поступает вразрез тому, что я одобряю, но этого придерживаются в силу большей скорости и легкости выполнения. Другое возражение, более сильное, чем первое,—это уверение, что живопись пятнами, предназначенная для глядения на нее издали, имеет свои методы, которыми многое достигается, и в ней имеется больше силы и рельефности, чем в законченной и гладкой. Приводят еще другой сильнейший [довод], который, кажется, трудно опровергнуть, приводя в пример Тициана, одного из лучших колористов. Принято, когда живопись не окончена, называть ее пятнами в манере Тициана, чем и вообще обозначается этот путь...

Возражая по порядку, говорю, что принятое большинством не значит, что это лучшее, но что меньшинство (согласно Плинию) является всегда наиболее ученым и знающим в своей области... И плохой обычай, превращаясь в злоупотребление, является уже не законом, а ересью.

Что касается второго возражения, что живопись предназначается для рассматривания издали, по моему мнению, эта мода произошла из желания облегчить и сэкономить время и труд живописца и увеличить этим его состояние, или по старости лет, когда усталое зрение не может долго наслаждаться сладостью колорита. Это и произошло с некоторыми большими мастерами, которые умели в юности создавать произведения тонкой работы, в старости начали писать мазками. И это происходило

не от новизны мастерства, которого в ней не имеется, но для того, чтобы похвастаться легкостью [исполнения], хотя им это и стоит работы.

Что живопись законченная и тонко раскрашенная отличается большей рельефностью, нет нужды доказывать... кто так работает, может дать своей живописи всю силу, какую пожелает, как можно видеть в картинах Леонардо да Винчи и Рафаэля, которые являются наиболее совершенными, и в картинах нашего мастера Педро Кампанья, ученика того же Рафаэля, которые не только издали, но и вблизи заставляют принимать живопись за рельеф. И, отвечая на последнее возражение, я скажу, что хотя правда, что Тициан, когда был юношей, не заканчивал так свои работы, как другие, но при этом, прежде чем пойти дальше, оговорюсь, что при двух манерах может считаться законченной картина, в которой налицо все существенное и в частях и в общем... Законченностью отличаются все великие мастера и люди, пользующиеся известностью, и если у них это отсутствует, то они не достойны своего имени... С этой стороны Тициан делал так же, как все крупные мастера, и его «мазки» не могут истолковываться в буквальном понимании, лучше называть их ударами, данными с большим искусством в то место, где им надо быть. Лучшие и наиболее известные его картины (которые я видел в Прадо или в Эскориале) являются самыми законченными, их он делал в лучшую пору своей жизни. Чувствуя себя постаревшим (как сообщает брат Алонсо Санчес[41], знаменитый портретист Филиппа II, который был при его дворе), он стал работать пятнами над превосходными вещами к огорчению тех, кто на них смотрит.

...Вторая манера, которая может быть названа законченной живописью... является манерой прелести и гармонии красок, которые с большой нежностью и чистотой выявляются в картинах и которые как вблизи, так и издали доставляют наслаждение, радуют и развлекают, в чем особенно великолепны фламандцы. Тот подает большие надежды сделаться великим мастером, кто с самого начала заканчивает свои картины.

Этот второй способ охватывает законченность первого, но это понимается [лишь в произведениях] великих мастеров. У многих, желающих писать нежно для ближнего рассмотрения, отсутствует лучшее в искусстве—изучение рисунка, и хотя эти художники имеют имя, они не среди тех, которых все знают, пример Моралес[42], происходивший из Бадахоса.

КНИГА ТРЕТЬЯ

О живописи, ее практике и о различных способах выполнения

ГЛАВА I

О набросках, рисунках, картонах и о различных способах их применения

До сих пор мы рассуждали вообще об искусстве живописи... теперь мы упрощаем стиль для тех, которым нехватает обучения при выполнении. Излагаю методы выполнения рисунков, набросков, которые должны предшествовать выполнению того, что предлагается им написать. Я никогда не следовал легкомысленному совету, согласно которому художник, принимаясь за картину с одной фигурой или историей (многофигурная композиция), начинает рисовать то, что он надумал на полотне или на доске, без предварительной работы, что делают уважаемый монах картезианец дон Луис Паскуаль[43] и многие другие.

...Я, еще будучи юношей, набрасывал на небольшом полотне композицию истории или одной фигуры белой или красной, белой или черной краской. Делал я это маслом, тогда легче приладить, снять и вновь положить. От этой небольшой модели я переходил к большой доске или полотну, частью рисуя на-глаз, частью употребляя сетку. Последнюю применяют некоторые мастера и не со средним именем, и тот, кто умеет ее лучше применить и по ней по-своему воспроизводить, тот достигает большой славы. Но я страстный приверженец рисунка... как части, всегда наиболее трудной, производил бы набросок композиции на бумаге способом, какой бы мне понравился: это делают при помощи пера или карандаша выдающиеся скульпторы (Пескера[44] и Херонимо Фернандес) для своих историй из камня или дерева. Несомненно, что делать наброски, рисунки и картоны законно принадлежит художникам, которые находятся на третьей или последней ступени живописи, так как они наиболее обязаны создавать новое... Если им заказана одна фигура или целые сцены из античной или современной истории, они заботятся о том, чтобы узнать, как они должны писать, путем осведомления у ученых или из книг, и [потом] создают на основании это-

го идею и набрасывают на бумаге при помощи угля, карандаша или пера первые замыслы... из трех или четырех замыслов выбирают (по своему усмотрению или по усмотрению знатоков) тот, которому должны следовать, и его начисто накладывают черным карандашом, как делал Бессера, заимствуя это у Микеланджело, или черным и красным, как делал Федерико Цуккаро [у которого я видел, как нарисован Давид из (церкви) Благовещения], или нежной акварелью на белой бумаге, как делали Полидоро и божественный Рафаэль, или акварелью с пробелкой, для чего годится бумага, затененная каким-нибудь цветом, который служит полутоном для свинцовых белил, смешанных с клеем, с помощью чего и делается пробелка.

[Микеланджело] для свода капеллы, которую расписал фреской, и для большой сцены «Страшного суда» сделал собственноручно пять или шесть обнаженных скульптурных моделей, поразному их ракурсируя для изменения их очертаний... помимо этого делал различные фигуры рисунком очень законченным, пользуясь при этом кругом или квадратом... из этих небольших рисунков он делал очертания на больших картонах размера такого же, какими должны быть на стенах.

...Бессера—честь нашей нации, ученик и подражатель его великой манере, делал то же самое; и для росписи Прадо[45], сделанную им совместно с Ромуло[46], которую я видел, он нарисовал летящего Меркурия по своей известной модели.

Перегрин де Перегрини (великий подражатель Микеланджело) для знаменитой библиотеки, которую он расписал в Сан Лоренсо Эль Реаль, сделал множество рисунков весьма совершенных и много набросков по округлым моделям и по ним большие картоны, подходящие к очертаниям самого произведения; по окончании они были все украдены, и так как он хотел вернуться в Италию и они не нашлись, он был очень этим огорчен. Бартоломео Кардуччо[47] и его друг Висенте Кардуччо[48] также употребляли это при изображении обнаженных тел, и в их произведениях преобладала натура, как я сам видел.

Матео Перес де Алесио[49] привез в Севилью много законченных, своей работы, рисунков карандашом, акварелью и между ними акварель с пробелкой с изображением смерти Моисея, видя которую Херонимо Фернандес сказал: если этот листок исполнен собственноручно им, пусть возьмет его в свои ученики; этими словами [Алесио] был чрезвычайно огорчен, поскольку [Фернандес] сомневался в его авторстве. Причина, что этот

рисунок превосходил другие, заключалась в том, что он был нарисован непосредственно с [фрески] «Страшного суда» Микеланджело и отмечен его великой манерой... Для изображения св. Христофора, которого он (Алесио) написал в этой святой церкви и окончил в 1581 г., он сделал много небольших рисунков (я один имею) и картон размера самого произведения, не только в виде очертания, но весьма законченный с тенями и штриховкой; он был выставлен в большом зале королевского Алькасара. Это изображение является одной из самых больших фигур, когда-либо известных в Испании, потому что в ней было 30 футов вышины от верхней точки головы до ноги, которая виднелась из воды. Пабло Сеспедес, много изучавший произведения Микеланджело, находившийся в тесной дружбе с Федерико Цуккаро и общавшийся с наиболее выдающимися людьми своего времени, также делал округлые модели; я видел у него их из воска и гипса, им он подражал в своих картинах и рисунках, притом не только маленького размера с изображением целых сцен и фигур черным и красным карандашом, но и большие картоны для живописи маслом, что я подтверждаю; нарисованы они очень умело углем, а также много голов, написанных с натуры маслом, чтобы копировать с них в своих произведениях. Антонио Моэдано делал то же самое—складки платья по манекену, обнаженные тела, руки, ноги в рисунках с натуры. Доменико Греко мне показывал в 1611 г. собрание глиняных моделей его работы, которыми пользовался для своих произведений, но то, что превосходит всякое удивление, написанные маслом на очень маленьких полотнах,—оригиналы всего того, что он написал за свою жизнь, соединенные на одной картине, которую, по его приказанию, показал мне его сын. Что скажут на это много понимающие о себе ленивцы, как не упадут замертво, услышав о таких предметах.

...Мне кажется, что даже одетый манекен не придает много жизни фигуре, как мертвая вещь, хотя по терпеливости он более удобен, чем натура. Но я держусь больше натуры для всего, и если бы мог иметь ее всегда и во всякое время не только для голов, обнаженных тел, рук и ног, но также для [расположения складок] одежд и для всего остального,—было бы хорошо. Это делал с большим успехом Микеланджело Караваджо, что видно в распятии св. Петра; тоже делал Хусепе Рибера, поэтому его фигуры и головы среди других великих картин, которыми владеет герцог Алькала[50], кажутся живыми, а остальные написан-

Франсиско Пачеко. Сцена из жизни Петра.

ными, хотя бы в сравнении с Гвидо болонским. И в произведениях моего зятя, следующего тому же пути, наблюдаются отличия, так как он всегда имеет перед собой натуру.

Наконец, заключаю эту главу описанием того, что я делал в этой области более чем 40 лет, но не для того, чтобы почтить себя наравне со столь знаменитыми людьми, сколько для того, чтобы показать плоды, извлеченные из них.

Когда я нахожу головы в натуре, подходящие для изображения историй или единичных фигур, то после двух или трех зарисовок, служащих для возбуждения воображения, а иногда и после одной, я их пишу маслом на бумаге или на загрунтованном полотне, а затем выбираю более красивые и приятные, это могут быть дети, юноши, мужчины, старики или женщины в позах, которые им подобают, согласно моему замыслу. И руки, кисти рук, ноги, ступни, обнаженные тела рисую с натуры на бумаге, затененной углем или черным или красным карандашом, делая пробелку из светлой охры с примесью белого гипса и свинцовых сухих белил. Этот способ быстр, и благодаря ему хорошо видны складки платьев, расположенные по натуре; из туник и плащей беру куски, которые нужны для сложных сцен или фигур. Это, все увеличивая, переношу на полотно или на большую доску—размером по моему желанию, не употребляя сетки, чтобы иметь больше свободы в своем творчестве. Этим путем и этими средствами я написал многие произведения, в частности шесть картин, которые находятся в главном клуатре между картинами Алонсо Васкес[51] в монастыре мерседариев[52] этого города, и большое полотно «Суда» в Санта Исавель.

ЖИВОПИСЬ ЦВЕТОВ

Наиболее занимательна живопись цветов, подражающих природе весной. Некоторые [художники] выделяются в этой области, особенно фламандцы. И древность не была лишена этой прелести... Немало теперь и таких, которые любят занятие этой живописью из-за легкости успеха и из-за спора, которые вызывает ее разнообразие. Между теми, кто работает в этой области выразительно и искусно,—это Хуан де ван Амен[53], брабант Филиппа IV. Живопись маслом особенно приспособлена к этому роду живописи.

Веласкес. Бодегон

ЖИВОПИСЬ ПЛОДОВ

Тем же путем идет живопись с изображением плодов, хотя она требует больше прилежания и больших трудностей в подражании, чтобы служить в некоторых случаях для серьезного сюжета. Рисовал их хорошо Блас дель Прадо[54]; когда он поехал в Марокко, то взял с собой полотна с изображением фруктов (которые я видел), очень хорошо нарисованные. И его ученик отец Хуан Санчес[55] был очень известен в этой области, прежде чем сделаться монахом в картезианском монастыре Гренады. Писал их и Антонио Моэдано[56], как видно в гирлянде, сделанной им фреской, в монастыре Сан Франсиско, и Алонсо Васкес не хотел уступать другим, показывая свое искусство в знаменитом полотне «Лазарь и богач», принадлежащем герцогу де Алькала. На этой картине изображен поставец, уставленный серебряной, хрустальной и глиняной посудой, на которой разложены разные яства и разные плоды; между ними медная бутылка, стоящая в воде для охлаждения,—все это нарисовано с большим умением и сходством.

ПЕЙЗАЖНАЯ ЖИВОПИСЬ

Была очень распространенной в это время (многие художники ограничивались только этим родом живописи); фламандцы особенно склонны к писанию пейзажей, употребляя клеевые краски и масло для изображения небес, полей, садов и рек своего края. Среди многих, работающих в этой области, особенно был известен Паоло Бриль[57]—художник, отличавшийся богатством замысла, прилежанием и жизнерадостностью колорита. Не лишена этой славы и Италия, так как имеет Херонимо Мусиано[58], чья манера (по общему мнению) наибольшего величия достигла в изображении пейзажей, ей умело следует Цезарь де Арбасио[59], а от него ее заимствует Антонио Моэдано.

ГЛАВА XII

О живописи животных, птиц, рыб и бодегонес[60]
и об хитроумном изобретении писать портреты с натуры

Этих [животных] прилежный мастер должен писать с натуры на кусках полотна для того, чтобы в случаях, могущих к этому

представиться там, где надо написать овцу, не написал кошку или собаку. Поскольку же эти натуры не всегда имеются перед глазами, можно прибегать к картинам Бассано, замечательного живописца в этой области, столь превосходного в ней, что в некоторых случах более надежно подражать его изображениям животных, чем природе: он передавал их легкой и умелой манерой... какую особенно видим в знаменитых шести полотнах, находящихся в этом городе в собственности дон Мельхора Мальдонодо, где мне, особенно, вспоминается мяукающая кошка над потоками вод.

Этот род живописи сделался известным в Испании благодаря нашему Педро Ренте[61]; хотя его способ изображения отличался от способа Бассано, но он сделался знаменитым также благодаря той же близости к натуре; и новшеством успеха и славы был полезен не только себе, но и многим художникам, которые содержали себя, копируя его величавые пейзажи на итальянский манер, а также более жизненные...

...Также заслуживают известности картины с ночным освещением, над которыми охотно работали Бассано и другие и в чем недавно проявил себя знаменитый фламандец в [картине] «Отречение Павла». Следует ли ценить бодегонес? Ясно, что да, если они написаны так, как писал их мой зять (не имея себе равных в этой области), они заслуживают величайшего признания; при помощи этих же принципов он достигал в портрете (о чем будем говорить ниже) правдивого воспроизведения природы, воодушевляя многих своих великим примером...

...Расионаро Пабло де Сеспедес нарисовал знаменитую картину «Тайная вечеря», которую я видел в соборе Кордовы, и когда она еще была в его доме, то многие, приходившие посмотреть ее, очень хвалили сосуд, который он написал на ней, не считаясь со значительностью остального. И видя, что глаза всех обращаются к этому предмету, рассвирепев, закричал своему слуге: «Андрей, сотри сейчас же этот сосуд и избавь меня от него. Видимо, это он отвлекает внимание от стольких голов и рук, к которым я приложил столько старания, и все идут на эту наглость».

Перейдя к привлекательной теме портрета, очиним скорей перо, тут о многом надо поговорить.

...Имелись многие и очень знаменитые живописцы, которые ничего такого не дали, чтобы их можно было назвать портретистами, хотя достигли величайшего в замыслах священной и свет-

ской истории. Отсутствовало [портретное искусство] у Микеланджело, который преодолевал высшие трудности живописи, скульптуры и архитектуры, паря, как ангел, высоко над ужасами, им побежденными; не были портретистами и Полидоро, живописец весьма уважаемый, ни Джулио Романо, ни Перино, ни Пармезано, ни Андреа дель Сарто, Корреджио, Караваджо, Якобо Тинторетто[62]; в Фландрии ими не были ни Франсиско Флорес[63], ни Омескерке[64] и многие другие; ни Эль Мудо, ни Перегрин де Болонья (отец рисунка среди всех работающих в Эскориале), ни Бессера, ни Берругете, ни Бартоломе Кардуччо. Но разве мы за это перестанем считать их великими художниками? Эта область является несущественной для великого живописца, если она возмещается другими. Некоторые не согласятся с этим и скажут, что эти живописцы не занимаются портретом потому, что не умеют их писать, что мне кажется ригористичным. Говорю так потому, что причиной славы и известности, которой достигли в свое время Апеллес в древности, Рафаэль де Урбино и великий Тициан, были не их портреты (хотя и писали они их изумительно), но богатство их замыслов и величие при разработке историй (многофигурных композиций). Кто сравнится с Леонардо да Винчи, мастером Рафаэлем, даже если бы среди их глубочайших произведений не имелось удивительных портретов? Кто может быть сравним с Рафаэлем де Урбино, у которого портреты достигают высоты качества других его работ? В своих картинах он изображал, не считая многих знаменитых людей, и себя самого... Кто, как Дюрер, являлся таким ученым мужем, таким великим в своих замыслах, таким прекрасным портретистом в живописи и рисунке, не таковы ли его портреты и в гравюрах его работ? Что сказать о великом Тициане, создателе колорита? Его картины являются другой природой; разве мешал успех его в области портрета величавости его других работ? Три раза он портретировал непобедимого императора Карла V и многих других... Наши мастера Педро и Луис Варгас были выдающимися портретистами. Пусть те, кого небо одарило в этой области, храбро в ней преуспевают...

...Две обязанности стоят перед портретистом: во-первых, чтобы портрет возможно больше был похож на оригинал, это главный принцип, во имя чего [его] он делает и чем доволен остается заказчик. Второе обязательство, чтобы портрет был хорошо нарисован и написан... Часто случается, что невежественный и грубый живописец делает портреты, похожие на пор-

третируемых лиц, которые их признают с первого взгляда, [но] повешенные на стену, они кажутся грубо вырезанными из бумаги, без всякого искусства, и как живопись они не имеют никакой ценности. Обычно [эти художники] довольны и горды тем, что они сделали, видя себя ценимыми толпой, что их роднит с теми, кто является предметом смеха и забавы. Что же мы можем сказать о таких портретистах? Нам кажется, что по отношению к ним уместно привести следующий известный и остроумный парадокс Пабло Сеспедес, когда один из его друзей критиковал нарисованный им карандашом портрет за то, что он не вполне был похож на оригинал, и высказал ему это. Расионаро с большой небрежностью ответил: «Теперь знайте, ваша милость, что портреты не должны быть похожи, довольно того, что делается мужественная голова». Этот ответ кажется нелепым, и чтобы принять подобное мнение, мне следует его исправить. Если, по его мнению, голова должна быть больше красивая, чем похожая на своего хозяина... то говорю, что истинное сходство в портрете заключается в очертаниях, а это значит, что без рисунка они не могут быть достигнуты... В этом заключается у знаменитого Альберта Дюрера то совершенство, которое являют собой его портреты, нарисованные и гравированные с таким умением и тонкостью: портрет герцога Саксонии, близких к нему Бибальдо и Эразма, императора Максимилиана, который к нему очень благоволил... Он изобразил акварелью на белом полотне императора Карла V мальчиком и послал этот портрет Рафаэлю де Урбино и получил большое одобрение. Его имя почтил Лукас Килиан[65], величайший гравер, портретом самого Альберта от 1608 г., которого он победил тонкостью резца: если бы этого не видели, нельзя было бы этому поверить.

Шесть лет спустя появилась большая гравюра с изображением императора Матвея с причудливыми украшениями из трофеев и доспехов, нарисованная и выгравированная Егидием Саделер[66], не так тонко, как у Дюрера, но более сильно. В отношении тонкости работы все умолкает при сравнении с портретом графа де Фуэнтес (великого капитана Испании) работы Хуана Вирес[67], фламандца, которому граф давал золотой скуди за каждый час его рисования. Этот портрет исполнен в полкорпуса, в доспехах, одним пером на маленьком кусочке пергамента, тени лица произведены такими тонкими точками, что их невозможно различить, не увеличив их при помощи сильно увеличивающих очков. Эта драгоценность находилась свыше 20 лет

в моих руках, известная как чудо искусства, до 1624 г., когда в силу моих стесненных обстоятельств перешла к дону Хуан де Еспина, чтобы найти здесь вечную темницу, уготовленную им для собираемых им редкостей. Портрет рисунком исполняли также великий Леонардо да Винчи, Федерико Цуккаро, Генрике Гольсио[68], кавалер Хосефино[69]. Но кто был в этом особенно прилежен, это в Риме Эль Падуано, который не допускал никого достичь совершенства в рисовании карандашом на голубой бумаге, с блеском его пробелки, которой он украшал свои произведения. Вечный труженик в области рисунка, дон Хуан де Хауреги[70] по тонкости красочных сочетаний занял известное нам место.

В духе этой доктрины воспитывался и мой зять Диего Веласкес де Сильва; будучи юношей, он оплачивал крестьянского мальчика, служившего ему моделью. Он изображал его в разных видах и позах: то плачущим, то смеющимся, не останавливаясь ни перед какими трудностями.

Он сделал с него много голов углем с пробелкой на голубой бумаге и многие другие натуры, чем он приобретал уверенность в искусстве портрета. Упомяну о моих портретах, исполненных черным и красным карандашом (решил я их сделать до сотни). Их я делал при всяком удобном случае, преодолевая трудности в отношении света и очертаний, смотря на это, как на развлечение, их число перешло за 160, при этом я осмелился сделать несколько женских портретов. Об их качестве могут впоследствии сказать другие...

Мастер вырабатывается лучше и скорее всего путем наблюдения и восприятия; изощряя свои глаза, он достигает уверенности и свободы [руки], я сам об этом слышал от великого Алонсо Санчес, которого я видел за портретом. Заканчивая портрет, он подправлял его много раз в отсутствии модели, не трогая в очертаниях.

Тени (особенно в портретах женщин и детей) не должны быть резкими, а такими, какими мы их видим у Тициана и у его лучшего подражателя[71] во всех изображениях королев и принцесс Испании. Ради красоты и приятности освещения он их всегда так располагал, что свет падал [на них] с левой стороны, чем устранял неудовольствия со стороны женщин по отношению теней.

У Луиса де Варгаса, знаменитого уроженца Севильи, среди многих сделанных им портретов был один портрет кантора[72] на

цоколе ретабло Адама и Евы, находившегося в соборе около Капелие де ла Антигва, у двери, которая выходит на биржу. Здесь обычно кантор становился на молитву, и тогда сбегались мальчики и глядели с удивлением то на картину, то на оригинал.

ПРИМЕЧАНИЯ

«Искусство живописи»—книга, вышедшая в Севилье в 1649 г., переизданная в 1866 г. в Мадриде, написанная испанским живописцем *Франсиско Пачеко*, — интереснейший документ художественной жизни Испании конца XVI—начала XVII века. Эта книга явилась плодом многолетнего труда Пачеко, продолжительная деятельность которого (он родился в 1564 г., умер в 1654 г.) протекала в передовом культурном центре тогдашней Испании—богатой и многонаселенной Севилье. Незаурядный художник, владеющий разнообразными техниками живописи (масло, темпера, фреска, миниатюра, полихромная скульптура), глубоко образованный человек (его дом—место встречи выдающихся людей того времени), обладатель большой специально подобранной библиотеки, среди книг которой имелся манускрипт Леонардо да Винчи; учитель Веласкеса, Сурбарана, Кано—Пачеко, как никто другой в то время в Испании, был подготовлен для создания теоретической работы об искусстве.

Книга «Искусство живописи» написана литературным, ясным языком, несколько сухим при изложении теории и техники живописи, более живым и красочным там, где Пачеко, защищая свои принципы, полемизирует с противниками или говорит о своем любимом гениальном ученике Веласкесе. Как теоретик, Пачеко является защитником традиций романизма, процветавшего в XVI веке в искусстве Испании. Как и все романисты, Пачеко—восторженный поклонник Италии; излагая свои принципы, в основном он базируется на теоретических работах итальянцев, преимущественно представителей маньеризма, как Цуккаро, Ломаццо, Арменини, Дольчи, Паоло Пина и др. Отчасти же пользуется книгами Дюрера и Кареля ван Мандер. Мастера искусства, по мнению Пачеко, должны подражать в своих работах образцам античности и итальянской классики или природе, но не подчиняясь ей, а властвуя над ней, облагораживая ее идеей. Понятие идеи трактуется Пачеко двояко: в духе ренессанса, как идея красоты, или, согласно маньеристам, как субъективный замысел художника. Существенным элементом живописи Пачеко считает рисунок, утверждая, что рисунок является основой всех произведений

великих мастеров. Их хорошей манере (которую Пачеко называет также итальянской манерой) и должен следовать каждый, стремящийся к славе художник. Пачеко особенно нападает на живопись «пятнами, живопись светотени», на ту новую манеру, в которой работают последователи все более и более укрепляющего свои позиции в Испании направления. Это направление проявило себя в Испании наиболее ярко, именно в севильской школе, в которой и получили свое художественное образование такие мастера, как Веласкес, Сурбаран, Кано и Мурильо.

Глава, в которой изложены доводы Пачеко против живописи пятнами и возражения его противников, является одной из интереснейших глав этой книги, выразительно рисующей борьбу современных Пачеко художественных направлений.

Перечисляя выдающихся испанских мастеров, Пачеко упоминает лишь романистов, как Луис де Варгас, Гаспар Бессера, Пабло Сеспедес и другие. Имена же тех, которые первые в Севилье пошли по новому пути, или совсем не упоминаются, как имя Франсиско Эррера старшего, или упоминаются вскользь, как имя Хуан Роэласа. Не находится слов у Пачеко и для Сурбарана или Алонсо Кано. Лишь гениальное искусство Веласкеса, несмотря на новизну его пути, покорило Пачеко. И, возможно, под влиянием его творчества Пачеко все же значительно менее ригористичен в своих мыслях, чем его друг, глава мадридских романистов, Висенто Кардучо. Так, перейдя к изложению практики живописи, Пачеко несколько отступает от своей теории. Например, он рекомендует художнику всегда и для всего, даже при расположении складок платья, следовать природе. При этом Пачеко добавляет, что именно благодаря этому столь много достиг Веласкес, следуя по пути Караваджо и Рибейра. Искусство Караваджо Пачеко, в противоположность итальянским теоретикам, ставит высоко, называя Караваджо «великим подражателем природы». Чтобы иметь больше свободы в своем творчестве, Пачеко не рекомендует пользоваться сеткой. Наконец, он признает бодегонес (бодегон—харчевня, так характеризовали жанровую живопись художники-романисты), если она написана так, как у Веласкеса. Он ценит портретное искусство, говоря, что портретистом, как и поэтом, надо родиться. Не так строг Пачеко и как учитель; требуя от Веласкеса корректности и тонкости рисунка, он не препятствовал ему итти своей дорогой. В этом отношении интересна заключительная глава книги «Искусство живописи»: «Все, что здесь было сказано и могло бы быть еще добавлено, не притязает на то, что это единственный путь, идя по которому, можно достичь вершины искусства. Могут быть и другие пути (может быть, более легкие и лучшие). То, что мы привели от себя и что нашли в разных сочинениях, мы пишем не для того, чтобы стеснять определенными гра-

ницами большие дарования». Как художник-практик, Пачеко также не всегда придерживался своих принципов. Несмотря на сухость выполнения, в его картинах довольно сильно выступают черты натурализма (например, св. Себастьян, в церкви этого святого в Алькала де Гуадаейра, и сцена из жизни св. Педро Ноласко в музее Севильи). А в более поздних работах манера Пачеко становится все более свободной и живописной.

Перевод сделан по выборкам из книги «Искусство живописи» Пачеко, изданным выдающимся испанским искусствоведом Ф. Х. Санчес Кантон в книге «Fuentes literarias para la historia del arte español». Tomo II, Madrid, 1933. Делая выборки из книги Пачеко, Санчес Кантон выпускал главным образом те места, которые являются пересказом итальянских работ.

* * *

1. *Берругете Алонсо* (1482—1561)—архитектор, скульптор и живописец. Характернейший представитель маньеризма в Испании первой половины XVI века. Передаваемый Пачеко рассказ подтверждает предположение о поездке Берругете в Италию и о работе его в мастерской Микеланджело.

2. *Бессера Гаспар* (ок. 1520—1570)—архитектор, скульптор и живописец. Один из образованнейших представителей романизма в Испании. Долго жил в Италии, где работал в числе помощников Вазари при росписи Канчеллерии и при росписи в Санта Тринита деи Монти Даниелет де Вольтерра. Бессера прекрасно владел рисунком и в совершенстве знал анатомию. Работ Бессера сохранилось крайне мало. Лучшая из них—«Кающаяся Магдалина» в музее Прадо в Мадриде.

3. Повидимому, это были вольные художественные сообщества по примеру так называемых академий в Италии.

4. В тексте Пачеко на полях помечены имена скульпторов—Пескера, Васкес, Батис.

5. *Цуккаро Федерико*, работал ок. 1586 г. в Испании, в соборе Эскориала. Написанные здесь художником фрески не понравились Филиппу II, и после отъезда Цуккаро было поручено переписать их Тибальди. Подробное изложение этого факта имеется в сочинении Jose de Siquënza, «Historia de la orden de san Jeronimo», 1600—1605, sibro IV, discurso VII.

6. *Кампанья де Педро* (1503—1580)—архитектор, скульптор и живописец. По происхождению фламандец, учился в Италии, жил и работал в Испании. Представитель итальянизирующего маньеризма XVI века.

7. Одна из лучших работ Педро де Кампанья. Находится в Сакристии-Майор, собора в Севилье. На полях текста Пачеко имеется пометка: «В Санта Крус» (название церкви, где ранее находилась эта картина).

8. Этой элогии в книге Пачеко «Libro de descripcion de Terdaderos retratos de illustres y memorables Verones» (издана в 1892 г.) мы не находим, поскольку и сам рукописный оригинал (Мадрид, собрание Хосе Ласаро) имеет ряд пробелов.

9. *Хуан де Фонсека и Фигерса* (ум. в 1627 г.)—образованный каноник, меценат, сам написавший ряд портретов. При дворе занимал должность sumiller de cortina, в обязанности которой входило сопровождать короля при религиозных церемониях.

10. *Гонгора Арготэ де Луис* (1561—1627)—создатель литературного направления, получившего название гонгоризма или культизма и отличавшегося особой изысканностью, вычурностью стиля.

11. *Конде-Дуке—Гаспар Гусман граф Оливарес* (р. в 1587 г.)—всемогущий министр при короле Филиппе IV. Покровитель и друг Веласкеса, который написал ряд его портретов, в том числе погрудный портрет (в Государственном Эрмитаже в Ленинграде, ок. 1643), портрет в рост в Музее испанского общества в Нью-Йорке (1626), реплика его—в Музее изобразительных искусств в Москве.

12. Больше упоминания об этом портрете не имеется. Некоторые исследователи отожествляют этот портрет с портретом неизвестного в музее Прадо (№ 1103), но это имеет мало основания.

13. *Карл Стюарт*, позднее король Англии, под именем Карла I был в Мадриде в 1623 г.

14. Последние сведения об этом портрете имеются от 1686 г., когда он был вынесен из королевских покоев в хранилище при помещении гофмаршала, где он, видимо, и погиб во время пожара Алькасара в 1734 г. Этот портрет, видимо, уже потерял в это время свою известность, затененный славой другого конного портрета Филиппа IV работы Веласкеса, написанного им около 1635 г. (музей Прадо в Мадриде).

15. Конный портрет Филиппа III был написан кем-то из предшественников Веласкеса (по всей вероятности, Бартоломео де Гонсалес), Веласкесом он был частью переписан (целиком переписаны пейзаж и лошадь, фигура лишь протронута кистью Веласкеса).

16. Работы Веласкеса были крайне неодобрительно встречены группой придворных живописцев, придерживавшихся традиций романизма. Наиболее горячим противником Веласкеса являлся глава мадридской школы романистов Висенте Кардуччо (1578—1638), который признавал за Веласкесом лишь умение «писать головы». Эта группа, по всей вероятности, и побудила короля заказать Веласкесу картину с историческим сюжетом, на что Веласкес согласился, при условии устройства конкурса, в котором приняли участие представители враждебной ему группы художников—Висенте Кардуччо, Еухенио Каксес (1577—1642) и Анжело Нарди (флорентинец, работавший с 1525 г. при испанском дворе). Состоявшееся в 1627 г. состязание было блестяще выиграно Веласкесом и в свое время послужило предметом горячей дискуссии между художниками того времени. Картина «Изгнание морисков» погибла во время пожара Алькасара в 1734 г.

17. *Крешенци маркиз де ла Торес Хуан Баутисто*—итальянский архитектор и художник. С 1630 г. состоял при дворе Филиппа IV в должности руководителя всех королевских построек.

18. *Хуан Баутисто Майно* (1569—1648)—художник, по происхождению итальянец. С юных лет жил и работал в Испании. Считается учеником Греко, но творчество учителя мало оказало влияния на Майно. Натурализм и сила светотени сближают его работы с работами караваджистов.

19. Перед отъездом в Италию Веласкесом была нарисована знаменитая картина «Пьяницы» (Los Borrachos), которая явилась заключительным аккордом творчества Веласкеса, его первого мадридского периода.

20. *Амбросио Спинола*—испанский полководец, по происхождению итальянец. Герой взятия Бреды испанцами в 1625 г., что послужило сюжетом для картины Веласкеса «Лас Лансас», написанной им около 1635 г.

21. Автопортрет не сохранился. По всей вероятности, он был близок к его автопортрету, находящемуся теперь в Капитолийском музее в Риме.

22. *Мария-Анна Австрийская*—дочь Филиппа III Испанского (род. в 1606 г.), жена Фердинанда Венгерского. Сохранились два ее портрета работы Веласкеса: погрудный портрет в музее Прадо (№ 1070) в Мадриде и во весь рост в Берлинском музее (последний портрет многими исследователями считается копией).

23. Портрет принца Бальтасара (сын Филиппа IV от Елисаветы Бурбонской, 1629—1646) с придворным карликом. Находится теперь в музее Бостона (до этого находился в Кастель Говард).

24. Здесь, повидимому, речь идет о конном портрете Филиппа IV, написанном Веласкесом после возвращения из Италии.

25. *Сеспедес Пабло* (1538—1608)—испанский художник, представитель романизма в Кордове, теоретик искусства и поэт. Как все романисты, был разносторонне образован, учился в Италии, не раз посещал ее и после (в 1576—1577 и 1583 гг.) и работал совместно с Цуккаро. При посещении Севильи сблизился с Пачеко, который высоко ценил его талант. Картины Сеспедес, несмотря на умелость их композиции, производят впечатление холодной надуманности, например, знаменитая «Тайная вечеря» в соборе Кордовы. Теоретические работы Сеспедес сохранились лишь фрагментарно, из них важнейшие: «Discorso de la comparacion de la antiqua y moderna pintura», 1604.

26. *Пьетро Бембо* (1470—1547)—итальянский гуманист, венецианец по происхождению.

27. *Андреа Наваджеро* (1483—1529)—итальянский поэт и политический деятель.

28. *Санасаро Якопо* (1458—1531)—неаполитанский поэт-гуманист.

29. Теперь эта картина находится в музее Прадо в Мадриде. В 1616 г. инквизиция назначила Пачеко цензором работ живописцев (alcalde de oficio de pintures), что и сказалось в его оценке этой картины Тициана.

30. *Луис де Варгас* (ок. 1502—1568)—один из первых среди живописцев Испании пошел по пути романизма и ввел в моду подражание итальянским образцам. Был высоко ценим современниками, которые его называли «светочем живописи».

31. *Тибальди Пелегрино* (1527—1591)—итальянский художник. Был приглашен в Испанию Филиппом II для работ в Эскориале; здесь Тибальди расписал фреской помещение библиотеки. Эта работа Тибальди является интересным вариантом росписи Сикстинской капеллы в Ватикане.

32. Искусство *Греко* (ок. 1547—1625) не было созвучно ни одному из художественных течений современной ему Испании, ни романизму, ни

нарождающемуся реализму. Он жил и работал в уединенном Толедо—испанском Риме, где приютились остатки старой феодальной аристократии, недовольные утратой своих феодальных прав. Отстранившись от политической жизни, они искали удовлетворения в искусстве и религиозной мистике. Сила гения Греко привлекала к нему и художников. Пачеко, считая его «особенным», все же говорит о нем, как о большом мастере.

33. *Valverde di Humasco Giov*. Anatomia del corpo humano. Roma, 1559. Испанский перевод: Historia de la composicion del cuerpo humano escrita per Joan de Valverde de Humasco, 1556.

34. *Антики Просперо*, прозванный *Просперо Брешиа* (ум. в 1592 г.),—итальянский скульптор, работавший преимущественно над терракотой и стукко.

35. *Фернандес Херонимо* (ок. 1541—1600)—занимал почетное место среди скульпторов севильской школы XVI века. Славился умелым применением декоративных мотивов итальянского ренессанса в своих работах.

36. *Дельгадо Нуньес Гаспар* (ум. ок. 1617 г.)—испанский скульптор, работал в Севилье. Ученик Херонимо Фернандеса.

37. Весьма вероятно, что Пачеко под «одним человеком» подразумевал первого учителя Веласкеса—Франсиско Эрреру старшего, который, возможно, оспаривал у Пачеко честь обучения Веласкеса.

38. Пример сравнения крестьянки и королевы распространен и у теоретиков Италии XVI века.

39. *Мачука Педро* (ум. в Гренаде в 1550 г.)—архитектор, скульптор и живописец, последователь романизма. По плану Мачука была начата постройка дворца императора Карла V в Гренаде.

40. *Наваррете Фернандес Хуан* прозванный *Эль Мудо* (немой) (1526—1597). В картинах Эль Мудо заметно влияние Тициана и Корреджзо.

41. *Коэльо Санчес Алонсо* (1531—1588)—придворный живописец Филиппа II. По происхождению португалец. Был особенно известен как портретист.

42. *Моралес Луис* (1518—1586). В религиозных картинах Моралеса нашли яркое отражение религиозно-мистические настроения, характерные для Испании XVI века.

43. *Годен Луис Паскуаль* (1556—1621)—испанский живописец каталонской школы.

44. *Пескера Диего*—севильский скульптор, работал во второй половине XVI века.

45. Роспись в так называемом «кабинете королевы» в замке Прадо со сценами из мифа о Персее.

46. *Чинчиннато Ромуло* (1502—1593)—итальянский художник. С 1561 г. работал в Испании, где наиболее значительной его работой являются фрески в соборе Эскориала.

47. *Кардуччо Бартоломео* (1560—1608)—итальянский художник. Старший брат Висенте Кардуччо. С 1585 г. работал в Испании в Эскориале вместе с Тибальди.

48. *Кардуччо Висенте*—в своем сочинении «Dialogus de la pintura» строгий последователь теории романизма; в своих живописных работах проявил черты натурализма.

49. *Перес де Алесио де Матео*—художник и гравер (ум. в 1600 г.). По происхождению, как предполагают, испанец. Учился в Риме. Между 1580—1588 гг. работал в Севилье и Лиме. С 1575 г.—член академии Сан Лукка в Риме.

50. *Фернандо Нирикес де Рибера*, герцог де Алькала. Меценат, в частности покровитель Пачеко. Владетель большой художественной коллекции, которая помещалась в его знаменитом дворце, так называемом «Доме Пилата» в Севилье.

51. *Васкес Алонсо*—испанский художник, с 1590 г. работал в Севилье, где и умер около 1637 г. Был ценим современниками за уменье передавать предметы «мертвой» природы.

52. Монашеский орден, основанный Петром Ноласк в 1218 г. во Франции. В Испании этот орден ставил своей целью выкуп пленных у арабов и турок.

53. *Амен Хуан де ван*—мало известный фламандский живописец, работавший в Испании в первой половине XVII века.

54. *Блас дель Прадо* (1545—1600)—испанский художник. Представитель романизма в Толедо.

55. *Котан Хуан Санчес фра* (1561—1627). Сила моделировки и подчеркнутость светотени в его картинах обнаруживают в нем последователя караваджизма. Лучшими его работами являются бодегонес (жанр) и натюрморты.

56. *Моэдано Антонио* (1561—1620)—считался лучшим учеником Пабло Сеспедес. Достоверных работ его кисти не сохранилось.

57. *Бриль Пауль* (1554—1626)—голландский пейзажист.

58. *Мусиано Джироламо* (ум. в 1592 г.)—итальянский живописец. В пейзажах работы Мусиано заметно влияние Тициана.

59. *Арбазиа Чезаре* (ок. 1550—1607)—итальянский художник, писал преимущественно фреской. Между 1579—1595 гг. работал в Испании.

60. В первой половине XVII века в Испании, в связи с усилением в искусстве реалистических тенденций, «бодегонес» становится весьма распространенным родом живописи. Некоторые живописцы почти исключительно работают над бодегонес, как Хуан Санчес Котан, Алехандро Лоарте, Хуан Баутиста Эспиноса, Хуан ван дер Амен младший.

61. *Орренте Педро* (ок. 1560—1644), которого часто называют испанским Бассано, из-за его склонности к изображению пасторальных сцен. Манера же выполнения у Орренте близка к манере караваджизма.

62. Удивительно, что Пачеко не знал портретов Тинторетто.

63. *Флорес Франсиско*—живописец, работавший в Толедо в первой половине XVI века. Происхождение неизвестно; в своих работах он является переходным мастером от нидерландизирующего натурализма XV века к романтизму XVI века.

64. *Геемскерк Мартин ван* (1498—1574)—голландский художник и гравер.

65. *Килиан Лукас* (1579—1637)—выдающийся немецкий гравер. Гравюра с портрета Дюрера сделана по автопортрету художника.

66. *Саделер Егидиус* (1570—1629)—фламандский гравер и живописец.

67. *Вирикс Ян* (род. в 1549 г.—дата смерти неизвестна)—нидерландский гравер, работавший при дворе в Праге.

68. *Гольциус Гендрик* (1558—1617)—выдающийся голландский гравер и живописец.

69. *Чезаре Джузеппе*, кавалер д'Арпино (1570—1642)—итальянский художник, представитель позднего маньеризма.

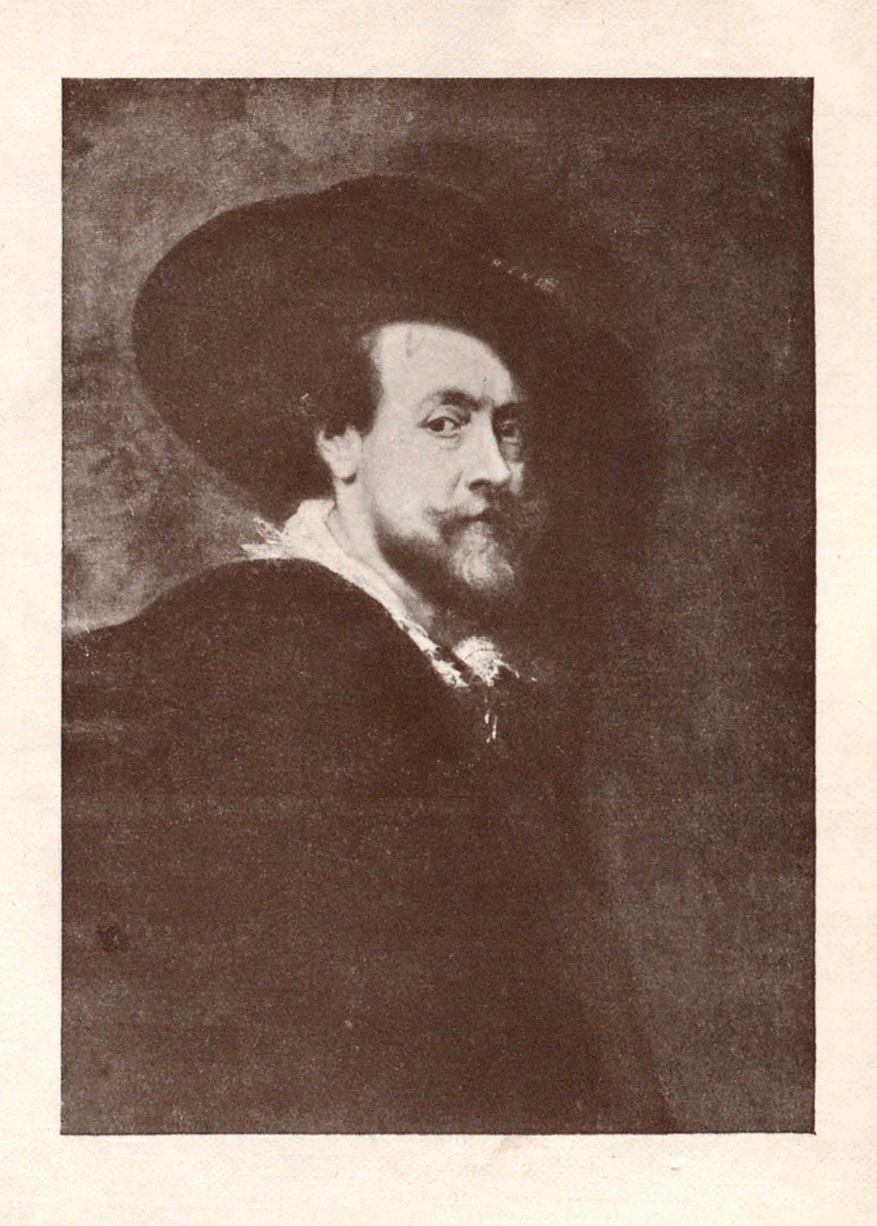
70. *Хауреги Хуан де* (ок. 1570—1649 (?)—поэт и художник севильской школы. Живописных работ не сохранилось. В новеллах Сервантеса, с которым Хауреги был в дружественных отношениях, имеется упоминание о портрете автора новелл, написанном знаменитым Хауреги. Как поэт, Хауреги был высоко ценим современниками; основой его известности послужили том стихотворений, изданный автором в 1618 г., где он заявил себя противником вычурности, свойственной стихам Гонгоры, и перевод «Аминты» Тассо.

71. *Санчес Коэльо Алонсо*, которого Пачеко считает подражателем Тициана.

72. *Хуан де Медина*—заказчик ретабло (написано в 1561 г.), среди картин которого и находится знаменитая работа Варгаса «Мадонна среди праведников ветхого завета», получившая название «Ла Гамба» (нога), так как в ней нога Адама считалась лучшей по выполнению частью картины; в ней явно чувствуется влияние итальянских мастеров, в частности Вазари. Портрет кантора более натуралистичен.

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

ФЛАНДРИЯ



ПЕТЕР-ПАУЛЬ РУБЕНС

(1577—1640)

I. РУБЕНС О СВОЕЙ ЖИВОПИСИ

Письма к Аннибале Кьеппио, секретарю герцога Мантуанского[1]

Рим, 28 октября 1608 г.

Да будет известно вашей милости, что моя картина для главного алтаря в Кьеза Нуова[2] отлично удалась и чрезвычайно понравилась отцам и (что редко случается) всем, которые видели ее вначале.

Но над этим алтарем она оказалась столь дурно освещенной, что едва можно различить фигуры, не говоря уже о том, чтобы оценить совершенство колорита и выписанность лиц и тканей, тщательно сделанных с натуры и, по общему мнению, прекрасно удавшихся.

Итак, видя, что все достоинства картины должны остаться неизвестными, что даже нельзя разобрать, каких трудов она мне стоила, я подумываю о том, чтобы не открывать ее вовсе, снять оттуда и найти для нее лучшее место, хотя цена за нее была назначена в 800 скудо (по 10 джулио в скудо) или дукатов, что может засвидетельствовать господин Маньи[3], который точно знает условия договора.

Но отцы не согласны, чтобы картина была у них отнята, если я не обязуюсь сделать с нее собственноручную копию для того же алтаря, написав ее на камне или ином материале, поглощающем краски, дабы они не блестели под этим неверным светом. Я же считаю недостойным моей чести оставлять в Риме две одинаковые картины моей кисти.

Но, вспоминая, что господин герцог и наша светлейшая госпожа несколько раз говорили мне о своем желании иметь мою картину для своей галлереи живописи, признаюсь вашей милости, что, раз их светлостям угодно оказать мне такую честь, я был бы счастлив, если бы они приобрели вышеупомянутое произведение. Это, без всякого сомнения, самая лучшая и самая удавшаяся из всех моих картин, и я не легко решился бы взять на себя еще раз такой большой труд, а если бы даже захотел, то навряд ли это удалось бы мне так же хорошо. Во всех отношениях она была бы на месте в этой галлерее, исполненной соперничества и соревнования стольких искусных художников. Я не буду устанавливать стоимость картины по римской оценке (хотя здесь она была оценена в 800 скудо) и в этом, как и во всем, положусь на усмотрение его светлости. Кроме того, господин герцог расплатится со мной, когда это будет ему удобно. Я попрошу только 100 или 200 скудо в счет платы теперь же, чтобы я мог сделать копию, которая будет закончена очень скоро, самое большее—через один-два месяца, потому что мне не придется делать эскизов. Так что я непременно вернусь в Мантую до Пасхи.

Если ваша милость соизволит и на этот раз оказать мне любезность и передать мое предложение господину герцогу, то хотя мои обязательства перед вами уже не могут возрасти, один этот случай еще раз возобновит их все. И я прошу вашу милость сообщить мне, как только это представится возможным, мнение его светлости о моем предложении, потому что до тех пор я буду держать картину закрытой и пока что приостановлю все дело[4].

В том случае, если его светлость примет мое предложение, я тотчас сниму мою картину и выставлю ее в той же церкви, но при более выгодном освещении, к удовлетворению римлян и своему собственному. Копию же мне не нужно делать с таким совершенством и законченностью, потому что все равно будет невозможно наслаждаться ее видом, как следовало бы[5]. Но, чтобы вы были хорошо обо всем осведомлены, я скажу, что композиция картины прекрасна благодаря числу, размерам и разнообразию фигур стариков, юношей и дам, очень богато одетых. И хотя, конечно, все они святые, но ни один из них не имеет атрибута или признака, который мог бы иметь какой-либо другой святой того же чина. Наконец, эта картина не слишком велика; узкая и очень высокая, она не займет много места: в общем,

я убежден, что когда их светлости увидят ее, они останутся ею так же довольны, как и множество людей, видевших ее в Риме...

...Моя римская работа (три большие картины в Кьеза Нуова) закончена, и, если я не ошибаюсь, это наименее неудачное из всего, что я когда-нибудь сделал. Но я уезжаю, не открыв ее (мраморное обрамление еще не готово), потому что поспешность гонит меня и потому что это не имеет значения для произведений, написанных на камне и на глазах у всех.

Вальядолид, 24 мая 1603 г.

Милостивейший государь и досточтимый покровитель!

Несправедливый рок слишком завидует моему благополучию и по своему обыкновению не перестает подмешивать горечь ко всем моим радостям; он вызывает несчастия, которые даже величайшая заботливость и все предосторожности бессильны предвидеть и предупредить и последствия которых очень тяжелы. И вот теперь картины, тщательно уложенные и запакованные мною самим в присутствии его светлости, досмотренные в Аликанте и найденные в прекрасном состоянии, появились из ящиков в доме господина Иберти в таком испорченном виде, что я отчаиваюсь в возможности их спасти[6]. Дело идет уже не о внешних только повреждениях, не о пятне плесени, которое легко снять,—самые полотна, покрытые листами жести, завернутые в двойную клеенку и уложенные в деревянные сундуки, испорчены двадцатипятидневным ливнем,—неслыханная в Испании вещь! Краски облупливаются. Под действием воды они вздулись и образовали во многих местах не поддающиеся исправлению комки. Придется снять их ножом и затем снова наложить на холст.

Да, таковы повреждения (ах, если бы этого не случилось!). Я нисколько не преувеличиваю их, дабы затем хвалиться, что я их исправил, но, во всяком случае, я не премину этим заняться, раз его светлости было угодно сделать меня сторожем и перевозчиком чужих картин, которых я даже не коснулся кистью. Не обида заставляет меня говорить об этом, но то предложение, которое сделал мне господин Иберти: он хочет, чтобы я написал здесь на скорую руку множество картин с помощью испанских художников[7]. Я скорее могу исполнить такое желание, чем одобрить его, ибо нужно учесть краткость срока и значительность

поправок, в которых нуждаются испорченные картины, не говоря уже о невероятной неумелости и лени местных живописцев, а также и о другом не менее важном обстоятельстве, именно: что манера письма у этих людей совершенно отлична от моей (сохрани меня, господи, быть в чем-нибудь на них похожим!). В общем, «Pergimus pugnantia secum cornibus adversis componere» (искаженная цитата из Горация: «Pergis pugnantia secum frontibus adversis componere»—сопоставление противоположностей).

Кроме того, это дело не может быть сохранено в тайне вследствие нескромности тех же художников. Они или с презрением отнесутся к моей помощи и поправкам, которые я сделаю, или присвоят себе этот труд, объявив его делом своих рук. Увидев, что картины делаются для герцога де Лерма[8], эти люди без труда догадаются, что картины предназначены для общественной галлереи. Меня это мало интересует, и я охотно уступил бы им всю славу, но этот неприглядный обман непременно откроется, будет ли работа сделана ими или мной, живопись все равно будет слишком свежей (я не хочу подвергаться этому, так как всегда следую правилу не смешивать мою работу с работой другого художника, как бы он ни был велик); смешение разных манер письма будет иметь те же последствия. Кроме того, я бы напрасно опозорил мое небезызвестное имя недостойными меня произведениями.

Между тем, если бы господин герцог соблаговолил дать мне подобное поручение, я мог бы с большей честью для него и для себя гораздо лучше угодить герцогу де Лерма, большому знатоку живописи. Он с особым удовольствием ежедневно любуется многочисленными и великолепными Рафаэлями и Тицианами, количество и совершенство которых поразили меня во дворце короля, в Эскориале[9], и в других местах, между тем как среди современных картин нет ни одной достойной внимания.

Я совершенно чистосердечно утверждаю, что при этом дворе у меня нет иной цели, кроме службы его светлости, которому я посвятил себя в тот день, когда увидел его впервые. Пусть он приказывает, пусть он распоряжается мною в этом случае, как и во всех других, и да будет он уверен, что я ни в чем не преступлю границ, поставленных мне его приказаниями! Равным образом и господин Иберти имеет надо мной такую же власть (хотя и не непосредственную); я убежден, что если он не принимает мои советы, то поступает так, руководствуясь

лучшими намерениями,—я буду ему повиноваться. Я сообщаю об этом не с целью осудить его, но чтобы показать, сколь мне будет неприятно, если меня узнают здесь иначе, чем по произведениям, достойным меня и моего светлейшего покровителя, который, если ваша милость ему об этом расскажет, несомненно благосклонно истолкует изложенные мною мысли.

Вашей милости покорнейший слуга

Петер-Пауль Рубенс.

Вальядолид, . . .1603 г.

Милостивый государь и досточтимый покровитель!

Из последнего письма вашей милости я, кажется, могу заключить, что его светлость продолжает настаивать на своем решении отправить меня во Францию, о чем он говорил перед моим отъездом. Если господин герцог желает этого путешествия только для того, чтобы я написал несколько плохих портретов, то да будет мне позволено высказать мнение о моем таланте. Я несколько смущен тем, что в ряде писем к господину Иберти господин герцог торопит меня вернуться и что вы делаете то же в письме от 1 октября. Это дело не спешное, и, кроме того, при исполнении поручений такого рода всегда возникает множество неизбежных препятствий. Я убедился в этом на личном опыте моих римской и испанской миссий[10], когда назначенные мне сроки постепенно из недель превращались в месяцы. Господин Иберти знает, какая безжалостная необходимость принудила его и меня «ad jus usurpandum»—к злоупотреблению властью за отсутствием приказаний. Поверьте мне, что французы никому не уступят в любви к художествам, особенно оттого, что их король и королева[11] не чужды искусству, что доказывают великие работы, ныне прерванные inopia operariorum (из-за недостатка рабочих).

Обо всем этом я имею частные сведения, равно как и о попытках набрать ценных людей во Флоренции и Фландрии и даже, вследствие плохой осведомленности, в Савойе и Испании. Я бы не сообщал вашей милости подобных новостей, если бы (пусть ваша милость простит меня) я уже не выбрал своим покровителем его светлость и если бы не хотел его доверия, пока он разрешает мне считать Мантую моей приемной родиной. Я соглашался на поездку для писания портретов, как на предлог,—впрочем, мало почтенный[12], для получения более возвышенных

работ. Но, принимая во внимание издержки, которые вызовет это путешествие, я не могу понять, почему его светлость старается внушить их величествам столь неблагоприятное представление о моем таланте. По моему разумению, было бы гораздо надежнее и выгоднее в смысле сбережения времени и денег заказать эту работу через посредство господина Карла Росси или господина дела Бросс кому-нибудь из придворных живописцев, мастерские которых всегда наполнены портретами, сделанными заранее. Для меня же это представляло бы потерю времени, денег и наград всякого рода (чего щедрость его светлости никогда не возместит мне). И все это для того, чтобы работать над произведениями, на мой вкус низменными,—над произведениями, которые каждый может исполнить к удовлетворению его светлости.

Конечно, я, как хороший слуга, всецело полагаюсь в этом на волю господина и буду исполнять его приказания, но я умоляю его соблаговолить пользоваться мною в Мантуе или в другом месте для работ, более свойственных моему дарованию, например, для окончания того, что я начал.

Несомненно, я добьюсь этой милости, если вы согласитесь быть моим ходатаем у господина герцога. Я верю, что это случится, и почтительнейше целую вашу руку.

Вашей милости покорнейший слуга

Петр-Павел Рубенс.

Письмо Карлтону[13]

Антверпен, 28 апреля 1618 г.

Ваше превосходительство!

Мой представитель уведомляет меня, что вы склонны вести со мною переговоры по делу о вашем собрании древностей. Я предсказываю успех нашему соглашению; мне нравится откровенность, с которой вы сказали мне настоящую покупную цену предметов. В этом я всецело полагаюсь на ваше слово дворянина. Сверх того, я хотел бы верить, что ваше превосходительство совершили свои приобретения с величайшей разборчивостью и прозорливостью, хотя великие мира сего при заключении сделок всегда оказываются в невыгодном положении, потому что титул покупателя весьма часто увеличивает цены, которые с него спрашивают, но я враг такого способа действий и уверяю ваше пре-

восходительство, что назначу за мои картины такую цену, как если бы я продавал их за наличные деньги. Я надеюсь, что в этом ваше превосходительство положится на слово честного человека.

У меня как раз имеются отличные работы, в том числе несколько картин, которые я хранил сам для себя и даже выкупал у других дороже, чем они были проданы, но все они находятся в распоряжении вашего превосходительства, потому что я люблю быстрые сделки, при которых каждый сразу дает или получает свою долю. По правде сказать, я так обременен заказами для общественных зданий и частных галлерей, что несколько лет не буду в состоянии принимать новые обязательства. Тем не менее, если мы, как я надеюсь, придем к соглашению, я не премину незамедлительно закончить те из картин, внесенных в прилагаемый список, которые еще не вполне готовы (приписка на полях: почти все они закончены). Законченные же вещи я могу тотчас же выслать вашему превосходительству. В общем, если ваше превосходительство решится довериться мне настолько, насколько я доверяюсь вам,—дело сделано, так как я готов уступить картины моей кисти на сумму 6 000 флоринов (по теперешней расценке), перечисленные в прилагаемом списке, в обмен на древности, хранящиеся у вашего превосходительства. Я еще не видел их списка и даже не знаю, сколько их, но во всем этом полагаюсь на слово вашего превосходительства. Я немедленно вышлю вашему превосходительству уже оконченные картины и даю обещание, что первой моей работой будет отделка остальных.

Впрочем, я полагаюсь на то, что вы решите с моим поверенным, господином Франсиском Питерсеном, и буду ждать вашего заключения, от всего сердца препоручив себя милости вашего превосходительства и почтительно целуя ваши руки.

Вашего превосходительства покорнейший слуга

Петр-Павел Рубенс.

Список картин, находящихся у меня в доме

500 флоринов. «Прометей, прикованный к горе Кавказу», с орлом, который терзает ему печень. Подлинник моей кисти, орел написан Снейдерсом (высота—6 футов, ширина—8).

600 флоринов. «Даниил среди львов», писанных с натуры. Все моей кисти (высота—8 футов, ширина—12).

Рубенс. Свержение Люцифера.

600 флоринов. Сделанные с натуры «Леопарды», с сатирами и нимфами. Картина написана мною самим; восхитительный пейзаж исполнен рукой художника, искусного в этом ремесле (высота—9 футов, ширина—10).

500 флоринов. «Леда с лебедем и купидоном». Сделана мной (высота—7 футов, ширина—10).

500 флоринов. «Распятие» в натуральную величину. Это, быть может, лучшее, что я сделал (высота—12 футов, ширина—6).

1200 флоринов. «Страшный суд», начатый одним из моих учеников с картины гораздо большего размера, которую я сделал для светлейшего князя Нейбургского (он заплатил мне за нее 3 500 флоринов). Картина не закончена, но я решил собственноручно прописать ее всю, так что она может сойти за подлинник (высота—13 футов, ширина—9).

500 флоринов. «Св. Петр, вынимающий из рыбы статир, чтобы уплатить подать». Вокруг Петра—другие рыбари, написанные в натуральную величину. Сделана мной (высота—7 футов, ширина—8).

600 флоринов. «Охота», начатая одним из моих учеников. Изображает всадников и львов и написана с картины, которую я сделал для его светлости герцога Баварского. Я всю ее прописал сам.

По 50 флоринов за каждую. «Двенадцать апостолов и Христос». Написаны моими учениками с подлинников моей кисти, находящихся у герцога де Лерма. Они будут совершенно прописаны мной.

600 флоринов. Картина, изображающая «Ахилла в женском платье». Написана лучшим из моих учеников. Совершенно подправлена моей рукой. Красивейшая картина, со множеством прекрасных молодых женщин.

300 флоринов. «Св. Себастьян» моей кисти (высота—7 футов, ширина—4).

300 флоринов. «Сусанна», написанная одним из моих учеников и вся прописанная мной (высота—7 футов, ширина—5).

Письмо Петеру де Висхеру[14]

Антверпен, 27 апреля 1619 г.

Милостивый государь!

Я получил через господина Аннони точные размеры картины, которую я должен сделать для господина эрцгерцога Лео-

польда[15], и холст совсем готов, чтобы начать работу, за которую я примусь в самом скором времени, если бог даст мне жизнь и здоровье. Я употреблю все мое мастерство, чтобы доставить удовольствие такому благородному принцу, в чем вы можете заверить кавалера, находящегося от лица его светлости в Брюсселе. Я надеюсь, что картина будет совершенно готова через два месяца, и если окажется возможным окончить ее раньше, то я не премину сделать это. Но следует принять во внимание, что картины должны сохнуть два или три раза, прежде чем их можно довести до совершенства. В ожидании я покорнейше целую руки вашей милости и остаюсь навсегда, милостивый государь, вашим преданнейшим слугой.

Письма герцогу Вольфгангу-Вильгельму Баварскому[16]

Антверпен, 11 октября 1619 г.

Я видел проект алтаря, посвященного св. Михаилу. По моему разумению, он превосходен во всем, исключая пропорций,—я нахожу чрезмерным делать его в два раза больше в вышину, чем в ширину. Вот почему я решительно не одобряю полупилястры, прикрывающие и без того обнаженную площадь, оставленную для картины. Если их снять и вернуть занимаемое ими место живописи, можно, несомненно, добиться лучших пропорций. Я спешу добавить, что эти пилястры сами по себе совсем не плохи, и если бы не вопрос места, они бы придали произведению больше монументальности. Я прошу вашу светлость сообщить мне по этому поводу ваше окончательное решение. Что же касается вашего замысла картины «Св. Михаил», то этот замысел так же прекрасен, как и трудно осуществим. Я не думаю, что мне удастся найти среди моих учеников человека, способного, даже по моим эскизам, хорошо выполнить такую задачу, и, во всяком случае, мне придется самому прописать всю картину[17]...

...Обе картины для боковых алтарей почти закончены, и мне остается только отделать их. Я надеюсь с божьей помощью скоро отправить их вашей светлости, и я потружусь над ними со всем возможным тщанием[18].

Антверпен, 24 июля 1620 г.

Ваша светлость!

Во время моего недавнего пребывания в Брюсселе я с радостью узнал от комиссара Обергольтцера, что две картины, посланные мною вашей светлости, прибыли благополучно. Наоборот, я был весьма огорчен, когда узнал, что они слишком малы и не прилаживаются к орнаментальной раме, уже поставленной на место. Я не несу никакой ответственности в этом деле; я не совершил никакой небрежности в расчетах и имею доказательство этого в проекте, который ваша светлость соблаговолили мне прислать и который хранится у меня. В этом проекте указано, что картина должна иметь 16 нейбургских футов в вышину и 9 в ширину, размер же нейбургского фута точно обозначен на самом рисунке. Таковы как раз размеры подрамников, на которые были натянуты холсты и которые еще существуют. Чтобы утешить себя, я надеюсь, что разница ничтожна и что этому горю будет легко помочь, прибавив к верхнему или нижнему краю рамы несколько завитков, чтобы приладить картины, не портя гармонии целого.

Если ваша светлость соблаговолит дать мне знать, какова в точности разница, я очень охотно сделаю рисунок, показывающий, каким образом, по моему мнению, можно это исправить.

Всем, кто видел обе картины в моей мастерской, казалось, что они слишком узки и что они выиграли бы, если бы их укоротить. Но это[19] вызывается необходимостью.

Из письма Фрарену

Я прошу вас сообщить господину Жану Соважу нижеследующее: прошу вас, друг, устроить так, чтобы оставить за мной на третью, следующую за этой, неделю двух дам Капайо с улицы Вербуа, а также маленькую племянницу Луизу, потому что я рассчитываю сделать три этюда сирен в натуральную величину, и эти женщины бесконечно помогут мне в этом благодаря чудесному выражению их лиц, а еще более по причине их роста и таких чудесных черных волос, которые вообще редко встречаются[20].

Из письма к Валавэ[21]

Антверпен, 2 апреля 1626 г.

Я надеюсь, хотя еще не смею наверно обещать это вашей милости, что с ближайшей почтой отправлю вам живописную копию сеншапельской камеи[22]. Чтобы избегнуть значительных трудностй, я не стал точно обозначать все подробности и оттенки камня, запечатленные, впрочем, в памяти вашей милости; вы знаете, что местами на камне есть белизна, затуманенная серой бледностью. Я сохранил лишь белила и сардоникс вверху и внизу камеи. Надеюсь, что, как ни щепетилен господин де Пейреск[23], он все же останется доволен.

Из писем к Дюпюи[24]

Антверпен, 23 октября 1626 г.

Милостивейший государь мой!

Я очень внимательно прочел поэму о галлерее Медичи. Я не позволю себе высказывать мнение о качестве стихов,—пусть об этом судят люди сведущие. Вдохновение показалось мне поистине щедрым и обильным; слова и фразы легко рождаются, чтобы выразить мысли автора. Он, должно быть, сын или родственник одного докладчика в суде (приписка на полях: господина Марешо), и мне кажется, что я встречал его в Париже. Однако я жалею, что автор не понял смысла некоторых моих картин, между тем как, в общем, он объясняет их весьма подробно; например, о четвертой картине ог говорит: Mariam comondat Lucina Rheae (вместо города Флоренции), quae tanquam nutrix ulnis excipit suam alumnam (Люцина препоручает Марию Рее, которая, подобно кормилице, берет на руки свою питомицу); я отлично понимаю причину этого заблуждения: дело в том, что как Рея и Кибела[25], так и города изображаются обыкновенно в виде женщин в венцах, представляющих собою башни. Та же ошибка привела поэта к тому, что он, объясняя девятую картину, принял город Лион, где происходило бракосочетание королевы, за Кибелу: венец из башен и львы, впряженные в колесницу, сбили поэта с толку. Но, возвращаясь к четвертой картине, нужно сказать, что то, что наш автор называет амурами и зефирами,—это на самом деле часы рождения королевы, о чем можно догадываться, потому

что это—существа женского пола и к тому же с крыльями бабочек. Юноша, держащий рог изобилия, наполненный скипетрами и венцами,—это добрый гений королевы, а другой над ним—стрелец, т. е. отец гороскопа, мною изображенного. Признаюсь, что я нахожу, что все это весьма понятно и точно выражено. Но пусть мои замечания останутся между нами и сказанными к слову, потому что я никак во всем этом не заинтересован. Если бы захотеть углубиться в суть вещей, можно бы найти еще много поводов для замечаний и критики. Но поэма коротка, и невозможно выразить все в столь немногих словах, хотя довольно бесполезно быть кратким, когда все путаешь.

Антверпен, . . . 1630 г.

Что касается господина аббата церкви Сент Амбруаз, то уверяю вас, что я—его покорнейший слуга и так высоко ценю его дружественность и расположение, что если бы лишился его милостей, я считал бы, что потерял надежду на удачу во Франции и не стал бы помышлять о работе для королевы, матери короля, или о чем-нибудь подобном. Поэтому я признаю, что обязан ему всеми моими прошедшими успехами и т. д. А в настоящем я не думаю, чтобы между нами была какая-нибудь рознь, кроме некоторого недоразумения, касающегося размеров и симметрии галлереи Генриха Великого. Я умоляю вас решить, прав ли я, и всецело полагаюсь в этом на ваше суждение.

Мне с самого начала прислали размеры всех картин, и господин аббат сопроводил их своими, по его обыкновению, весьма точными письмами. Руководствуясь его приказаниями, я сильно подвинул вперед некоторые из самых больших и значительных вещей, как, например, «Триумф короля» для заднего плана галлереи[26]. Затем тот же господин аббат церкви Сент Амбруаз срезает мне у картины два фута в вышину и настолько повышает наличники дверей, прорезывающих в некоторых местах живопись, что я принужден искалечить, испортить и изменить почти все, что я сделал. Признаюсь, что я был этим весьма огорчен и жаловался самому господину аббату (никому другому), прося его не срезывать голову у короля, сидящего на триумфальной колеснице, и уступить мне полфута. Я также представлял ему неудобство увеличения вышеупомянутых дверей. Я говорил всем, что столько помех в начале этой работы кажется мне плохим предзнаменованием для ее благополучного завер-

Рубенс, Битва амазонок.

шения. Я потерял мужество и, по правде сказать, был весьма удручен всеми этими новшествами и переменами, вредящими и мне и самой работе, которая из-за этих урезов очень уменьшится в блеске и великолепии. Во всяком случае, если бы они были указаны с самого начала, можно было бы необходимость превратить в достоинство. Тем не менее я совершенно готов сделать все, что возможно, чтобы угодить господину аббату и служить ему, и прошу вас благоприятствовать мне, как вы можете.

Письма Георгу Гельдорпу [27]

Антверпен, 25 июля 1637 г.

Милостивый государь!

Я благополучно получил ваше любезнейшее июльское письмо, которое вывело меня из заблуждения. В самом деле, я никак не мог постичь, почему Лондон нуждается в запрестольном образе.

В смысле времени, которым я должен располагать, чтобы услужить вашему другу, не торопясь и не стесняя себя, мне понадобилось бы полтора года. Что касается сюжета, то для того, чтобы поступить правильно, следовало бы выбрать его согласно с размерами картины, потому что одни композиции требуют больших полотен, другие—средних, третьи—маленьких. Однако, если бы мне пришлось выбирать по моему вкусу сюжет, относящийся к св. Петру, я бы взял распятие вниз головой, так как мне кажется, что я мог бы извлечь из этого нечто необычайное и в то же время находящееся в границах моего таланта. Во всяком случае, окончательный выбор должен быть сделан согласно с вкусами того, кто платит за картину, и прежде всего мы должны ждать указаний относительно размеров произведения...

Антверпен, 2 апреля 1638 г.

Милостивый государь!

Услышав от господина Леменса, что вашей милости угодно узнать, в каком положении находится картина, которую я пишу по вашему заказу для одного из ваших кельнских друзей, я спешу уведомить вас, что картина уже очень подвинулась и что я надеюсь сделать из нее одно из лучших произведений, которое я когда-либо создавал. Вы можете смело сообщить это

Рубенс. Охота на львов.

своему другу. Однако я бы очень хотел, чтобы меня не торопили с отделкой картины и предоставили это моему усмотрению и удобству, что позволит мне закончить ее с удовольствием. Я, конечно, завален работой, но ни одной из картин, которые теперь пишу, я не интересуюсь до такой степени, как этой. Я не написал самому заказчику в Кельн, потому что незнаком с ним, и полагаю, что для меня предпочтительнее обращаться к посредничеству вашей милости[28].

Письмо Юстусу Сустермансу[29]

Антверпен, 12 марта 1638 г.

...**Я** должен вам сказать, что сегодня меня посетил господин Шуттер, который заплатил мне 142 флорина и 14 су—остаток платы за картину, написанную мною по заказу вашей милости. Я навел справки у господина Аннони, чтобы точно осведомить вашу милость. Господин Аннони сказал мне, что он три недели тому назад отправил картину в ящике до Лилля, откуда она будет продолжать путь в Италию. Да будет угодно богу, чтобы она дошла до вас скоро и благополучно, как мне хотелось бы, потому что я боюсь, что после взятия Ганнау и веймарского поражения дороги Германии стали почти непроезжими[30].

Что же касается сюжета картины, то он настолько ясен, что некоторых объяснений (которые я дал вашей милости вначале) будет совершенно достаточно, и вы лучше охватите все подробности, смотря на картину, чем читая мои описания. Однако я кратко объясню сцену, раз ваша милость желает этого. Главный герой—это Марс, который выходит из открытого храма Януса (ваша милость знает, что римский закон требовал, чтобы в мирное время этот храм был заперт) и шествует со щитом и окровавленным мечом, угрожая народу великими бедствиями и не обращая внимания на свою возлюбленную Венеру, которая, окруженная амурами и гениями, силится удержать его ласками и поцелуями. С другой стороны фурия Алекто, с факелом в сжатой руке, увлекает Марса. Рядом с ними неразлучные спутники войны—Голод и Чума. На землю повержена ниц женщина с разбитой лютней—это Гармония, которая несовместима с раздорами и войной. Мать с младенцем на руках свидетельствует, что чадородие, материнство и милосердие задушены войной, развратительницей и разрушительницей всего. Ваша милость

найдет там также зодчего, упавшего со своими орудиями, ибо то, что мир воздвигает для красоты и изящества больших городов, насилие оружия разрушает и повергает ниц. Далее, если память не изменяет мне, ваша милость увидит на земле под ногами Марса книгу и рисунки; этим я хотел указать на то, что война презирает литературу и другие искусства. Кроме того, там должен быть развязанный пучок копий или стрел с соединявшей их веревкой. Это фасции—эмблема согласия, равно как меркуриев жезл и оливковая ветвь—символ мира; они также отброшены прочь. Скорбная женщина в траурной одежде, под разодранным покрывалом, без драгоценностей и пышных уборов—это несчастная Европа, которая уже столько лет страдает от непрерывных грабежей, насилий и всякого рода неисчислимых бедствий—всех невыразимых мучений каждого из нас. Она несет земной шар, поддерживаемый ангелом или гением и увенчанный крестом,—символом христианского мира.

P. S. Я боюсь, как бы долгое пребывание в ящике не повредило краскам этой совсем свежей живописи, в особенности белым и телесным, которые могли слегка пожелтеть. Я надеюсь, что так как вы сами такой великий мастер нашего дела, то вам будет нетрудно помочь этому, выставляя время от времени картину на солнце. Впрочем, если вмешательство вашей милости окажется необходимым, я очень охотно разрешаю вам подправить мою картину всюду, где какая-нибудь случайность или моя небрежность сделают это нужным. И я снова целую руки вашей милости.

II. РУБЕНС О СКУЛЬПТУРЕ

Письмо к Франсуа Дюкенуа[31]

Антверпен, 17 апреля 1640 г.

Сеньору Франческо Дюкенуа.

Я не знаю, как выразить вашей милости мою благодарность за присланные вами модели и слепки двух путти с гробницы ван ден Хюффеля в церкви делль'Анима[32]; тем более я не знаю, как мне хвалить их красоту по их заслугам. Эти произведения кажутся скорее созданными природой, чем искусством, потому что мрамор нежен, как жизнь... Если бы я не был прикован к месту старостью и подагрой, которые держат меня в заклю-

чении, я бы совершил путешествие в Рим, чтобы созерцать столь совершенные и уже знаменитые произведения и любоваться ими. Надеюсь по крайней мере, что увижу вашу милость в нашей дорогой Фландрии, которая будет когда-нибудь гордиться вашими произведениями, и очень хотел бы, чтобы это свершилось до того, как смерть сомкнет мои очи и помешает мне созерцать чудесные произведения, рожденные вашей рукой, которую я целую с глубочайшим почтением, моля бога о ниспослании вашей милости долгой жизни и всяческого благополучия.

Вашей милости верный и преданный слуга.

III. РУБЕНС И АВТОРСКИЕ ПРАВА

Письма Питеру ван Веену[33]

Антверпен, 4 января 1619 г.

...До сих пор я мог обращаться к вашей милости лишь с приветствиями и любезностями, которыми принято осыпать мимоходом своих друзей. Но теперь я хотел бы получить от вас совет, как взяться за то, чтобы добиться от Генеральных штатов Соединенных провинций разрешения напечатать несколько гравюр на меди, сделанных в моей мастерской[34], а равно и грамоты, охраняющей их от подделок в Голландии[35]. Мне со всех сторон советуют начать это дело, а я—невежда и новичок в этих вещах и хотел бы знать, нужна ли, по мнению вашей милости, такая грамота и будет ли она иметь силу в столь свободной стране, как Соединенные провинции. Какие я должен предпринять шаги и не затеваю ли я что-то очень трудное? Я был бы счастлив узнать обо всем этом ваше мнение, так как решил выполнить все, что ваша милость мне посоветует...

Антверпен, 23 ноября 1619 г.

Милостивейший государь мой!

Я бесконечно благодарен вашей милости за любезное предложение оказать мне помощь в моем ходатайстве. Признаюсь вашей милости, что вы подвергаетесь опасности быть пойманным на слове, потому что я—один из тех, кто злоупотребляет любезностью других, соглашаясь принимать все услуги. Хотя гравюры еще не совсем закончены, но, чтобы выиграть время, все же можно начать дело, перечислив их сюжеты в письменной

Рубенс. Генрих IV уезжает на войну.

форме. Я же обязуюсь представить в надлежащее время все гравюры, совершенно соответственные описанию, которое я дам. Я не премину вести счет и возместить вам все, что вы при этом заплатите, дадите или обещаете господину секретарю Арсенсу и другим.

Что же касается сюжетов, то они не могут доставить вашей милости никакой неприятности: в них нет ни малейшего намека на государственные дела, ни скрытого смысла, ни тайного значения. Впрочем, ваша милость может убедиться в этом, рассмотрев прилагаемый список.

Говоря по совести, мне бы очень хотелось внести в мой список некоторые, еще не конченные вещи, чтобы не начинать все переговоры заново: это было бы слишком хлопотливо. Вот почему я полагаю, что лучше начать дело в письменной форме, не представляя на рассмотрение ни одного образчика до решения дела (разумеется, если такой путь возможен, потому что я не хотел бы быть дерзким). Сюжеты этих гравюр совершенно обычны и в равной мере безобидны. И я обязался бы послать оттиски в нужную минуту и все без изъятия.

Бóльшая часть этих эстампов почти закончена и может быть скоро напечатана. Я слежу за тем, чтобы гравер тщательно воспроизводил подлинник, и мне кажется, что менее трудно заставить работать при себе молодого, но старательного человека, чем поручать дело общепризнанным мастерам, но поступающим, как им заблагорассудится[36]...

СПИСОК ГРАВЮР

Битва греков с амазонками.
Лот, который выходит со своей семьей из Содома.
Св. Франциск со стигматами.
Рождество Христово.
Мадонна с младенцем Иисусом, св. Иоанном и св. Иаковом.
Святое семейство, возвращающееся из Египта.
Несколько портретов знаменитых людей.
Поклонение волхвов.
Рождество Христово.
Воздвижение креста.
Снятие со креста.
Истязание св. Лаврентия.
Низвержение Люцифера.

Жизнь св. Игнатия Лойолы.
Жизнь св. Ксаверия.
Сусанна.
Св. Петр, вынимающий статир из рыбы.
Миф о Леандре.

Письма Питеру ван Веену

Антверпен, 30 апреля 1622 г.

Милостивейший государь мой!

Мне было чрезвычайно приятно получить паспорта, которые вы соблаговолили достать мне ценою стольких хлопот. Говоря по правде, я отчасти подозревал, что мое звание затруднит дело, и поэтому я обратился к вашей милости; мне действительно казалось, что это дело не подлежит ведению одного из обыкновенных стряпчих, ремесло которых заключается в том, чтобы доставлять бумаги всем, кто ни попросит. Я, во всяком случае, очень благодарен вашей милости за содействие. Я с удовольствием замечаю, что вы хотели бы пополнить ваше собрание моих гравюр, но—увы!—уже два года, как мы почти ничего не печатаем из-за причуд моего гравера, который в такой степени страдает манией величия, что невозможно сговориться с ним. Он утверждает, что только его работа и знаменитое имя придают ценность этим эстампам. Я ограничиваюсь тем, что противопоставляю этому истину: мои рисунки более закончены и разработаны, чем его гравюры, каковые рисунки я могу предъявить кому угодно, ибо они хранятся у меня. Впрочем, пусть ваша милость доставит мне удовольствие, прислав список эстампов, имеющихся у вас, чтобы я мог узнать, каких вам еще нехватает, и как только я выгравирую названия, я вышлю вашей милости остальные.

Антверпен, 14 июня 1622 г.

Я так долго медлил с ответом вашей милости потому, что у меня были всякого рода затруднения, путешествия и т. д. В вашем любезнейшем письме от 12 мая перечисляются гравюры, которых вам нехватает. К несчастью, у меня их очень мало. Причиной тому, как я уже писал вашей милости, безумие моего гравера, который уже несколько лет мешает мне предпринять что бы то ни было. Но, разумеется, то немногое, что у меня имеется, я очень охотно вышлю вашей милости.

Это «Св. Франциск со стигматами»; пробная, довольно грубо гравированная доска «Возвращение богородицы с младенцем Иисусом из Египта»; «Мадонна, целующая младенца»— довольно хорошая, как мне кажется; «Сусанна», которую я считаю одной из моих лучших гравюр, и большая гравюра «Падение Люцифера»—не плохо удавшаяся вещь. Прибавлю к этому композиции: «Лот с женой и дочерьми, покидающий город Содом» и гравированную у меня «Битву амазонок»— в шести листах, для окончания которых нехватает еще нескольких дней работы, но я не могу вырвать их из рук этого человека, несмотря на то, что за его труд ему давно уплачено. Я хотел бы послать ее вашей милости вместе с прочими гравюрами, но мало вероятия, что я буду в состоянии сделать это так скоро.

Кроме того, я напечатал книгу об архитектуре прекраснейших генуезских дворцов: в ней семьдесят гравюр и несколько планов, но я не знаю, может ли такая книга заинтересовать вашу милость[37]. Я очень хотел бы узнать ваше мнение на сей счет. Соблаговолите также распорядиться, чтобы какой-нибудь корабельщик или возчик из ваших приятелей занялся доставкой этих предметов: пересылка их обошлась бы слишком дорого.

Я слыхал, что вы нашли способ рисовать на меди, применяя белый фон, как делал некогда господин Адам Эльсхеймер[38] (приписка на полях: по крайней мере, я так предполагаю, но, быть может, ваша милость сделала открытие более совершенного технического приема). Чтобы гравировать крепкой водкой, он покрывал медь белым составом и затем, рисуя иглой по красноватому, как известно, металлу, представлял себе, что рисует сангиной на белой бумаге. Я не помню состава этого грунта, хотя он весьма по-товарищески открыл мне его.

Мне сказали, что ваш брат, господин Октавий ван Веен[39], только что напечатал анонимно книгу о всемирной теории или о чем-то в этом роде. Я бы очень хотел прочесть ее, и если бы вы могли одолжить мне экземпляр, который, несомненно, имеется в вашей библиотеке, я бы честью поклялся никому не говорить об этом и хранить втайне эту драгоценную милость.

В заключение я дружески целую руки вашей милости и молю бога о ниспослании вам счастия и радости.

Вашей милости преданнейший слуга.

Рубенс. Портрет Амброджо Спинолы.

Письма Карлтону[40]

Антверпен, 28 мая 1619 г.

Ваше превосходительство!

Я нисколько не ошибался, когда думал, что только с великим искусством вашего превосходительства можно благополучно заканчивать дела, которые нельзя разрешить никаким другим путем. «Охота» на диких зверей (данная вами этим господам), действительно, оказалась удачной, равно как и «Апостолы-рыбари», поистине, были для нас «ловцами человеков» (Piscatores hominum). Я вполне согласен с вашим тонким наблюдением, что все вещи особенно действенны в свойственном им климате. В самом деле, без этих приемов мы бы ничего не добились. Выставленный господами членами Генеральных штатов довод, что я не гражданин и не житель их территории, не может быть принят во внимание[41]. Он никогда не приводился государями или республиками, которым казалось справедливым заботиться, чтобы их подданные не наносили ущерба и умышленно не вредили своему ближнему, отнимая у него плоды его труда. Как бы монархи ни были разделены, когда дело идет о важнейших вопросах, они всегда будут в согласии для защиты и покровительства нравственности, наук и искусства: такова по меньшей мере их обязанность. Я передал одному другу подробности моего ходатайства, и он сделает о нем обстоятельный доклад вашему превосходительству. Между тем я настоятельно прошу вас соблаговолить самому последить за этим делом до того, пока оно не достигнет завершения, и целую ваши руки, принося тысячу благодарностей за уважение и истинную дружественность, которые вы соблаговолили мне выказать, и я был бы поистине счастлив, если бы мог оказать вашему превосходительству какую-нибудь услугу, к величайшему удовлетворению нас обоих.

Вашего превосходительства покорнейший слуга

Петер-Пауль Рубенс.

...Я часто замечал, что некоторые члены общественных собраний, которые в частной беседе высказались за то или иное решение, в официальных заседаниях решают совершенно противоположное тому, что они обещали лично. Поэтому я умоляю ваше превосходительство соблаговолить рассмотреть со свойственной вам осторожностью, не подвергается ли наше про-

шение опасности снова встретить отказ. Если окажется, что это случится, я прошу ваше превосходительство тотчас же прекратить дело и не настаивать далее: не потому, что я переменил мнение или меньше ценю подобную милость, но из иных высших соображений мне неуместно быть навязчивым в моих просьбах перед Генеральными штатами. Я снова целую руки вашего превосходительства.

IV. РУБЕНС-КОЛЛЕКЦИОНЕР

Письма Карлтону

Антверпен, 17 марта 1618 г.

Ваше превосходительство!

Наслышавшись от многих лиц о редкости предметов древности, собранных вашим превосходительством, я имел намерение поехать осмотреть их в обществе вашего соотечественника господина Джорджа Гейджа[42]. Но так как он внезапно уехал в Испанию, а я осажден делами всякого рода, мне приходится отказаться от этого путешествия. Между тем господин Гейдж понял из слов вашего превосходительства, что вы расположены обменять некоторые мраморы вашего собрания на картины моей кисти. Я такой любитель древностей, что вполне готов заключить с вашим превосходительством соответствующее соглашение, разумеется, в том случае, если ваши намерения не изменились...

Антверпен, 12 мая 1618 г.

Милостивейший государь!

Я получил вчера вечером ваше любезнейшее письмо от 8 сего числа, в котором вы извещаете меня, что несколько переменили намерения: оказывается, что цена моих картин должна составить лишь половину цены ваших мраморов, а другую половину вы желаете погасить шпалерами, иначе говоря—наличными деньгами, потому что я могу достать эти шпалеры только mediantibus illis (с их помощью). Мне кажется, что такая перемена произошла от малого количества картин, внесенных в мой список, потому что вы выбрали только те из подлинных моих произведений, которыми я сам наиболее доволен.

Между тем пусть ваше превосходительство не представляет себе, что другие картины—лишь простые копии; я так прошел

по ним кистью, что было бы трудно отличить их от подлинников, хотя я и назначил за них гораздо более скромные цены. Однако я не буду стараться воздействовать на ваше превосходительство красноречием, но если бы вы остались при вашем первоначальном намерении, я бы мог предложить вам чистейшие подлинники до полного покрытия всей суммы. Я предпочитаю быть откровенным и прямо сказать, что вы не кажетесь расположенным приобрести такое множество картин. Причины, заставляющие меня воспользоваться моими картинами как разменной монетой, не могут ни от кого ускользнуть, и хотя я ни в коей мере не увеличиваю их ценность,—очевидно, что они мне ничего не стоят, и каждый знает, что люди охотнее отдают плоды, сорванные в своем саду, чем плоды, купленные на рынке. Сверх того, я истратил несколько тысяч флоринов на украшение моего дома и не хотел бы из-за причуды выходить из рамок мудрой бережливости. Я не принц, sed qui manducat laborem manuum suorum (но тот, кто ест от труда рук своих), и потому мне кажется, что я поступил бы весьма честно по отношению к вашему превосходительству, дав вам картины,—либо подлинные либо тщательно прописанные мною и недорого оцененные копии,—на всю сумму моего долга. Сверх того, для определения цен я всегда охотно соглашусь на оценку знающего лица.

Но если вы настаиваете на том, чтобы получить шпалеры, я согласен доставить их с условием, чтобы их цена не превышала двух тысяч флоринов. Остальные четыре тысячи будут заплачены картинами: три—произведениями, уже выбранными вашим превосходительством («Прометей», «Даниил», «Леда», «Св. Петр» и «Св. Себастьян»), а последняя тысяча—или картинами, входящими в мой список, или же теми, которые я обязуюсь сделать по выбору вашего превосходительства. Но если вы соблаговолите послушаться меня, то выберете «Охоту», имеющуюся в списке, потому что я постараюсь придать ей все качества «Охоты», уже находящейся у вашего превосходительства и которую она превосходно дополнит. На картине вашего превосходительства изображены тигры и европейские охотники; на той, которую я предлагаю,—живописные всадники в турецких и арабских одеяниях. Если я оценю это полотно в 600 флоринов, мне останется покрыть только 400 флоринов. Чтобы закончить наши счеты, я предложил бы вашему превосходительству тщательно законченную мной самим «Сусанну»

Рубенс. Пейзаж с луной.

и какой-нибудь небольшой приятный холст моей кисти. Таким образом, мною будет покрыта вся сумма в 400 флоринов.

Я надеюсь, что вы останетесь довольны этим, впрочем, весьма благоразумным, разрешением дела, consideratis considerandis (по здравом обсуждении дела), что я от всего сердца принял ваше первоначальное предложение и что перемена исходила от вас, а не от меня, и что по многим причинам я не мог бы предложить вам большего. Я прошу ваше превосходительство известить меня как можно скорее о своем решении. Если вы примете мои предложения и сочтете это удобным, я прошу ваше превосходительство передать перед вашим отъездом в Англию мраморы господину Франсиску Питерсену. Со своей стороны я тотчас же вышлю вашему превосходительству уже законченные картины; остальные же последуют за ними в скором времени.

Что же касается шпалер, то я мог бы быть весьма полезен этому купцу, другу вашего превосходительства, потому что нахожусь в постоянных сношениях с брюссельскими ткачами благодаря постоянным заказам на рисунки для шпалер, которые я получаю из Италии и других стран. По заказу генуэзских вельмож[43] я только что сделал несколько прекрасных рисунков, которые уже исполняются. Скажу вам откровенно: чтобы получать хорошие вещи, надо заставлять работать на заказ. Но я буду рад, если это угодно вашему превосходительству, присмотреть за вашими делами, чтобы вы остались довольны.

Целую руки вашего превосходительства и in omnem eventum nostri negocii (при любом исходе нашего дела) буду вашим верным слугой. Господин Франсиск Питерсен еще не прислал мне списка ваших мраморов[44], и я очень хотел бы, в том случае если наши переговоры увенчаются успехом, получить также и перечень имен художников, которые, судя по письму вашего превосходительства, были вами разобраны.

Петер-Пауль Рубенс.

Если наша сделка будет заключена, я умоляю ваше превосходительство устроить мне беспошлинный провоз вещей и (если они еще находятся у вас) уступить мне деревянные ящики, в которых вещи были доставлены из Италии в Голландию. Теперь вам эти ящики не нужны, между тем как для меня они будут очень удобны для перевозки мраморов в Антверпен.

Антверпен, 26 мая 1618 г.

...Я надеюсь, что вы останетесь совершенно довольны моей работой как в отношении разнообразия сюжетов, так и в виду моего желания и старания как можно лучше угодить вашему превосходительству; поэтому я не сомневаюсь, что «Сусанна» и «Охота» могут занять место среди подлинных картин моей кисти. Третья картина написана на доске в $3\frac{1}{2}$ фута ширины и $2\frac{1}{2}$ фута вышины[45]. Ее сюжет поистине своеобразен; он, так сказать, не светский и не духовный (хотя взят из священного писания). Картина изображает Сарру, осыпающую упреками беременную Агарь, которая с женственным благородством покидает дом патриарха Авраама, тут же присутствующего. Я не дал размеров этой картины вашему человеку, потому что она уже имеет небольшую раму. Я написал ее на доске, потому что дерево гораздо приятнее холста, когда дело идет о произведениях небольшого размера, которые легко перевозить. Согласно моему обыкновению, очень искусный мастер[46] помог мне закончить пейзаж, чтобы он больше понравился вашему превосходительству; я даю честное слово, что до остального никто не дотронулся. Поистине, решительная моя воля заключается в том, чтобы не только точно держать обещания, но даже превзойти мои обязательства. Ваше превосходительство знает, что мое искреннейшее желание—быть всю жизнь вашим верным слугой.

К несчастию, я не могу определить день, когда все мои картины высохнут. Говоря по правде, я предпочел бы, чтобы они были отправлены все вместе, потому что первые совсем недавно прописаны заново; при сотрудничестве солнца (если оно захочет принять в этом участие) и если не будет ветра, потому что подымающий тучи пыли ветер—злейший враг свежей живописи, я буду в состоянии свернуть мои картины по прошествии пяти-шести погожих дней. Мне было бы очень приятно отправить их вашему превосходительству без всякого замедления, потому что вы знаете, что я охотно сделал бы все возможное, чтобы быть вам приятным. С другой стороны, я был бы в отчаянии, если бы в виду их большой свежести они потерпели бы какой-нибудь ущерб в пути, что причинило бы вашему превосходительству огорчение, которое я разделял бы в полной мере.

Антверпен, 1 июня 1618 г.

Ваше превосходительство!

Согласно приказаниям вашего превосходительства, я заплатил две тысячи флоринов господину Уэйку[47]. Он выдал мне расписку в их получении, о чем и известит ваше превосходительство. Все картины в хорошем состоянии и, тщательно уложенные в ящики, были переданы господину Франсиску Питерсену. Этот последний был радостно изумлен, когда увидел все мои произведения законченными con amore (с любовью) и выстроенными в ряд.

В итоге нашей мены я убеждаюсь, что вы доставляете мне древности, чтобы убрать одну комнату, и получаете взамен картины для убранства целого дворца и сверх того шпалеры. Если есть небольшая разница между действительными размерами картин и теми размерами, которые я сообщил вашему превосходительству,—это происходит оттого, что я мерил их, основываясь на фландрских мерах. Но я могу заверить ваше превосходительство, что эта небольшая разница не имеет значения, потому что картины расцениваются совсем иначе, чем шпалеры. Для одних имеет значение только качество, сюжет и число изображенных лиц; другие оцениваются по локтям. Пусть ваше превосходительство знает, что я рассматриваю как честь и удовольствие то, что вы дали мне такое поручение, и эта честь и удовольствие так велики, что я охотно пошлю вашему превосходительству мой портрет, только бы вы разрешили мне, в свою очередь, хранить в моем доме что-нибудь на память о вас. Потому что естественно, чтобы я гораздо более ценил вас, нежели вы меня.

Я только что получил мои мраморы, но еще не мог их увидеть в виду того, что господин Питерсен спешил уехать. Я надеюсь, что они будут соответствовать моим ожиданиям. Господин Уэйк взялся сам получить пропуск для ящика вашего превосходительства. Я передал ему уже несколько дней тому назад письмо вашего превосходительства в Брюссель. Так как я не счел такой способ удобным для провоза моих древностей, то получил разрешение другим путем. Тем не менее я очень благодарен вашему превосходительству за все, что вы сделали для меня, и я от всего сердца целую ваши руки, в надежде быть всегда

вашим верным слугой.

Петер-Пауль Рубенс.

Письма Пейреску

Антверпен, 3 августа 1623 г.

Милостивейший государь мой!

Ничто в жизни не восхищало меня так, как геммы[48], присланные вашей милостью. Они кажутся мне вещами драгоценными и превосходящими все мои желания, но принять их в дар и лишить вашу милость таких дорогих предметов не входит в мои намерения. Если бы я не боялся, что во время прибытия этого письма вас уже не будет в Париже, я бы отправил их вашей милости с обратной почтой, но, опасаясь, как бы они не затерялись во время вашего отсутствия в суматохе, вызванной чумой[49] и бегством друзей, я решаюсь хранить их, как драгоценнейший залог, до первого путешествия в Париж, которое я с божьей помощью совершу. Тогда у меня будет много случаев отдать их вашей милости лично (на что я надеюсь) или переслать верным путем. Тем временем в конце сентября я пошлю вашей милости хорошо исполненные оттиски, чтобы вы могли ими пользоваться. Я тысячу раз благодарю вас за вашу щедрость, вернее—расточительность, и могу только любоваться вашим расположением ко мне, которое заставляет такого любителя древностей, как ваша милость, лишать себя столь редких вещей...

...Недостаток времени мешает мне отдельно поблагодарить вашу милость за все ваши хлопоты за меня у господина Ламени, господина аббата[50] и других ваших друзей, а также за месть Шадюку[51] и кинжальные раны, нанесенные его грубой и дикой душе. Поистине он заслуживает носить в себе эту муку, как наказание за свою нечестность.

Возвращаясь к нашим геммам, скажу, что мне чрезвычайно нравится diva vulva (дива вульва) с бабочкиными крыльями[52], но я не могу рассмотреть, что находится между алтарем и зевом этой опрокинутой вульвы; я, вероятно, пойму, что это такое, когда у меня будет оттиск,—сегодня я был так занят, что не успел сделать даже сургучный отпечаток. Я не сразу нашел надпись, которую мне так хотелось увидеть и которая весьма нравится мне: «Divus magnus majorum pater» («Божественный великий отец предков»), она находится на оборотной стороне сердолика, и я довольно скоро и с истинной радостью разыскал ее.

Я сожалею, что не могу понять значения букв или знаков G. G. G. S. V., находящихся на нижнем краю «Никомедовой победы». Но я еще более сожалею, что я не могу долее беседовать с вашей милостью: уже поздно, и несколько приятелей ждет меня с ужином.

Я полагаю, что вы поручили господину Фрарену шкатулку с вашими медалями и ящик с мраморами, которые я весьма охотно подарил бы какому-нибудь другу. Когда мы вернемся, то с божьей помощью решим, что нам с ними делать. Покамест я покорнейше препоручаю себя вашему благорасположению и от всего сердца целую руки вашей милости и господину де Валавэ и молю господа бога даровать вам счастливое путешествие.

День кажется мне годом в ожидании того, чтобы вы выехали из Парижа и оказались вне опасности, ибо лучшее средство от заразы—бегство.

Я не премину оказать господину аббату все услуги, которых он достоин.

Мессалина мне нравится[53], но все же я боюсь, что она испорчена увеличением.

Вашей милости преданнейший слуга

Петер-Пауль Рубенс.

Париж, 13 мая 1625 г.

...Мои личные дела заставляют меня беспокоиться. Они страдают от смуты в делах государственных, потому что я не могу в нынешней политической буре привлекать к себе внимание, не подвергаясь упреку в том, что докучаю королеве и утомляю ее. Тем не менее я делаю все возможное, чтобы мне заплатили до отъезда новобрачной, т. е. до Троицы. Королева-мать[54] и царствующая королева будут сопровождать ее величество до Булони, а король—до Амьена. Я точно знаю, что королева-мать чрезвычайно довольна моей работой, так как она сама много раз говорила мне это и продолжает говорить всем. Король также оказал мне честь, посетив нашу галлерею, когда впервые вступил во дворец, который начали сооружать 16 или 18 лет тому назад. Его величество высказал большое удовлетворение по поводу моих картин, что было засвидетельствовано мне всеми присутствующими и в особенности господином аббатом церкви Сент Амбруаз, который пояснял картины с большой ловкостью, изменяя и скрывая их настоящий смысл. Мне кажется, я писал вашей милости, что картина, изображаю-

Рубенс. Последствия войны.

щая бегство королевы из Парижа, была удалена[55] и что вместо нее я сделал другую, представляющую благоденствие французского королевства во время правления ее величества, равно как возвышение наук и искусств благодаря щедрости его величества, который изображен сидящим на блистательном троне и держащим в руке весы, что означает, что его мудрость и справедливость поддерживают равновесие мира.

Этот сюжет не имеет отношения к государственным делам и лицам; картина имела успех, и я полагаю, что если бы мне доверились в этом деле, то и другие сюжеты не вызвали бы ропота и скандала (приписка на полях: кардинал[56] слишком поздно заметил это и был очень рассержен, когда увидел, как дурно приняты новые картины). Я уверен, что и впредь не преминут чинить препятствия по отношению к сюжетам картин для второй галлереи, между тем как их очень легко осуществить, и они не должны вызвать никаких недоразумений: тема столь обширна и великолепна, что ее хватило бы на десять галлерей. Но монсиньор кардинал де Ришелье, несмотря на то, что я представил ему в письменной форме краткий план, так занят управлением государства, что не имел времени взглянуть на мои заметки. Вот почему я решил уехать немедленно, как только добьюсь, чтобы мне заплатили, предоставив кардиналу и господину аббату церкви Сент Амбруаз известить меня об их решении даже в том случае, если они, по своему обыкновению и прихоти, перевернут все мои планы, и, быть может, через год я получу в Антверпене их ответ.

В Париже. В комнате господина вашего брата. 13 мая 1625 г.

Лондон, 9 августа 1629 г.

...**Я** надеюсь вскоре, с разрешения начальства, вернуться домой, где по дороге из Мадрида я провел неполных четыре дня. Полагаю, что после столь долгой отлучки мое присутствие должно быть там совершенно необходимым. Но я не потерял надежды осуществить путешествие в Италию: во всяком случае, мое желание поехать туда растет с каждым днем. И если судьба не пожелает этого, я не могу ни жить, ни умереть счастливым. Но уверяю вашу милость, что либо при отъезде либо при возвращении, и, вернее, при возвращении, я непременно буду приветствовать вас в вашем благословенном Провансе. Это посещение будет для меня величайшим счастьем, которое может случиться со мною в этом мире.

Если бы я знал, что мой портрет еще в Антверпене, я бы задержал его там, чтобы успеть открыть ящик и посмотреть, не испортился ли холст от долгого пребывания без воздуха. Часто случается, что становится невозможным судить о картине. Если бы это случилось, то нет другого средства, как несколько раз выставить картину на солнце: это единственный способ борьбы с потемнением масла—причиной всего этого зла. Но если через некоторое время портрет снова начнет темнеть, придется еще раз подвергнуть его действию солнечных лучей—единственному противоядию при этой смертельной болезни.

V. РУБЕНС и АНТИЧНОЕ ИСКУССТВО

Письмо Франсу Юниусу[57]

Антверпен, 1 августа 1637 г.

Милостивый государь!

Вас, конечно, весьма удивляет то, что я так долго не извещаю вас о получении вашей книги, которая, как доказывает ваше любезное письмо от 24 мая, была выслана мне раньше указанной даты. Однако я прошу вас верить, что получил ее лишь две недели тому назад от антверпенца Леона Хемселруа, который, впрочем, на тысячу ладов извинялся, что доставил ее с таким опозданием. Это объяснит вам, почему я не ответил на ваше письмо: мне хотелось раньше получить вашу книгу и прочесть ее, что я и сделал теперь с величайшим вниманием.

Поистине я нахожу, что вы оказали искусству живописи важнейшую услугу, рассмотрев с таким великим терпением огромные сокровища древности и расположив их в столь совершенном порядке. Ибо ваша книга—превосходный сборник всех примеров, изречений и наставлений, которые древние внушали искусству живописи и которые рассеяны в их произведениях, по счастию дошедших до нас. Равным образом я нахожу, что заглавие вашего труда—«De pictura veterum»—совершенно соответствует этому сборнику советов, правил, законов и примеров, позволяющих нам ознакомиться с вопросом. Вы самым изящным слогом и с редкой ученостью воспроизвели их и завершили вашу работу с великой заботой о совершенстве даже мельчайших ее подробностей.

Но теперь, когда уроки древних художников стали всеобщим достоянием и каждый может, смотря по своей прихоти, сле-

довать им более или менее верно, я хотел бы, чтобы кто-нибудь принялся с таким же жаром за составление трактата об итальянской живописи, образцы которой еще находятся у всех на глазах и могут быть непосредственно изучаемы. Ибо легче понять то, что вопринимается чувствами; такие вещи сильнее действуют на нас и допускают более тщательное рассмотрение, потому что доставляют более богатую пищу нашей любознательности, чем те, которые относятся лишь к области воображения и представляются нам в сумраке таинственных слов; трижды, но тщетно силимся мы проникнуть в их смысл (как Орфей в смысл слов Эвридики[58]); они всегда ускользают и обманывают наши надежды.

Я говорю так по опыту. В самом деле, лишь немногим художникам, пожелавшим представить себе произведения Апеллеса или Тиманфа[59] по рассказам Плиния[60] и других древних авторов, удалось бы воскресить нечто, достойное восхищения и в то же время достойное величия древних. Каждый, смотря по своему таланту, стал бы смешивать посредственность с чудесами, оскорбляя тени великих учителей, к которым я отношусь с глубочайшим почтением и последние произведения которых я боготворю, не имея дерзости сравнивать себя с ними даже во сне.

Я прошу вас простить мне дружескую вольность, с которой я выразил мои мысли, в надежде, что вы не ограничитесь тем, что подали такую отличную закуску, но доставите нам и сытное блюдо, которого мы алчем, ибо еще никому из соблазненных этой богатой темой не удалось утолить наш голод. Nam oportet venire ad individua ut dixi (ибо следует перейти к личностям, как я сказал).

В заключение я от всего сердца препоручаю себя благорасположению вашего превосходительства, принося благодарность за ваше расположение ко мне, а также за честь, которую вы оказали мне, подарив книгу вашу, и остаюсь навсегда

вашего превосходительства верным и преданным слугой.

Антверпен (очень спеша, и так сказать, стоя на одной ноге).

О подражании античным статуям[61]

Есть художники, для которых подражание античным статуям полезно, и есть такие, для которых оно вредно и даже разру-

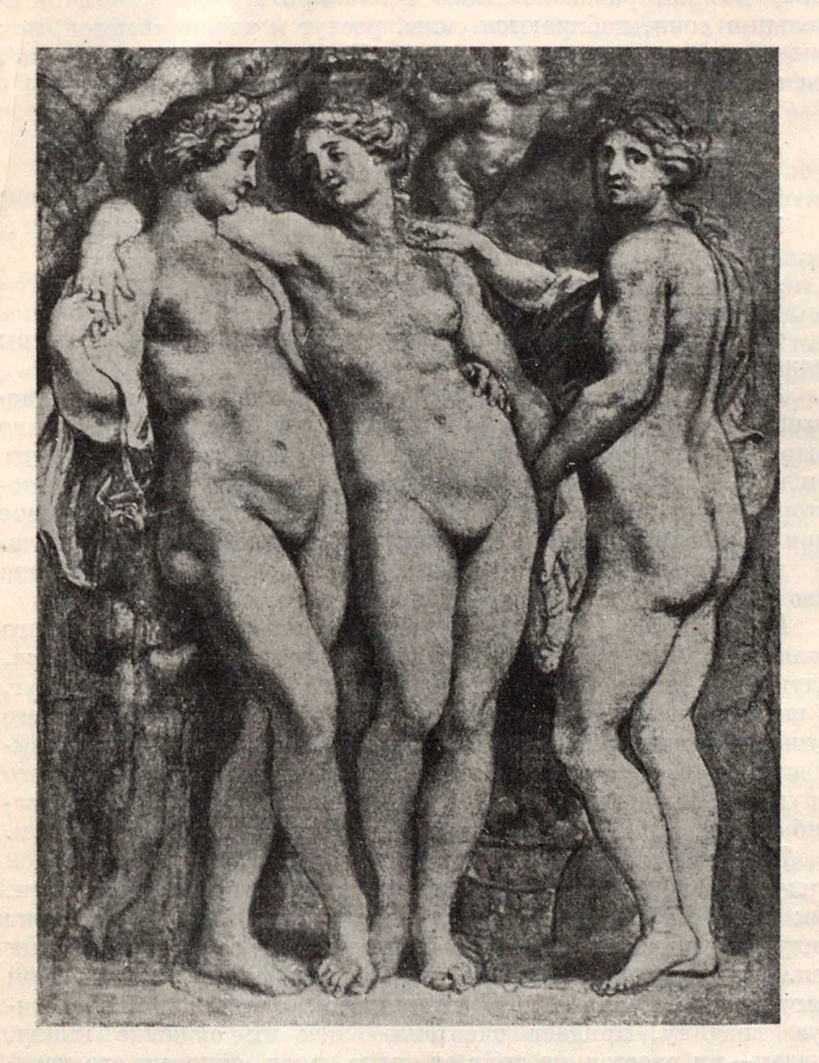
шительно для их творчества. Я пришел к заключению тем не менее, что для высшего усовершенствования в искусстве необходимо не только знать античную скульптуру, но и глубоко ею проникнуться; однако необходимо применять это знание разумно, чтобы оно не производило окаменяющего действия. Ибо встречаются художники как невежественные, так и ученые, не умеющие отличить материала от формы, камня от живого тела, неизбежности для скульптора обращаться к мрамору от ухищрений, к которым он прибегает для его обработки.

Несомненна истина, что прекрасные статуи—полезны, а плохие—бесполезны и даже вредны, так как неопытные художники, воображая достигнуть больших успехов, могут извлечь из подражания им лишь некую застылость, зализанность, надуманность, анатомическую ухищренность; это может их привести лишь к искажению натуры, так как вместо того, чтобы передать живое тело, они будут изображать разноцветный мрамор. Ибо даже самым прекрасным статуям присущи некоторые свойства, не зависящие от воли художника, на них следует обратить внимание и избегать их в передаче живого тела. Главнейшее из этих свойств—в особенном характере теней на скульптуре, в то время как живое тело, кожа, хрящи благодаря их светопропускающей способности смягчают, так сказать, резкость очертаний и позволяют в этой прозрачности теней избегнуть многих затруднений (подводных камней), возникающих при передаче статуй по причине черноты их теней. Благодаря однообразной мрачности тени камень, по природе своей непрозрачный, кажется еще более твердым и непроницаемым, чем в действительности. Прибавьте к этому, что на живом теле встречаются места, изменяющиеся при различных движениях и по причине упругости кожи, бывающие то гладкими и натянутыми, то складчатыми и сморщенными; обычно скульпторы стараются избегать передачи этих свойств, однако наиболее умелые ими не пренебрегают. В живописи же передача их совершенно необходима, при условии осторожного применения. В статуях не только тени, но также и освещение их части совершенно различны по своему характеру от света и тени на живом теле. Благодаря отблескам на камне и резкости световых пятен на его поверхности эта поверхность кажется более рельефной, чем должно быть на самом деле, а это заставляет наш глаз видеть вещи, которых нет в действительности.

Тот, кто по зрелом рассуждении научится различать все эти свойства, не станет ни раболепно преклоняться перед античными статуями, ни изучать их слишком старательно: ибо в наш век, полный заблуждений, мы слишком далеки от того, чтобы создать нечто им подобное, потому ли, что по недостатку гения нашего нам дано лишь ползать и мы не можем вознестись до той высоты, до которой древние достигли с помощью своего суждения и своего поистине героического ума; потому ли, что мы окутаны тем же мраком, в котором жили наши отцы; или что бог допустил, чтобы мы, не постаравшись исправить ошибку, в которую впали, переходили бы от худого к еще худшему, потому ли еще, что от неизлечимого повреждения умы наши ослабли и прониклись дряхлостью мира; или, наконец, оттого, что тела человеческие в прошлые века ближе были к их первоисточнику и к их совершенству и представляли собою совершенные образцы, в которых заключались такие красоты, которых мы не обнаруживаем теперь в окружающей нас натуре. Совершенство, некогда бывшее единым, может быть, с тех пор раздробилось и ослабилось пороками, которые ему незаметно пришли на смену; это развращение дошло до такой степени, что кажется, будто и тела уже теперь совсем не такие, как мы можем судить по сочинениям авторов как духовных, так и светских [сочинений], в которых говорится о древней осанке людей в образе их героев, гигантов и циклопов; если даже при этом они рассказали нам много сказок, все же в их словах есть какая-то истина.

Главная причина, почему в наше время тела человеческие отличаются от тел античности,—в лени, безделья и отсутствии упражнений, так как большинство людей упражняет свои тела лишь в питье и в обильной еде. Неудивительно, что от этого живот толстеет, в кишках тяжесть, ноги слабеют и лишенные подвижности руки упрекают одна другую в безделья. Вместо того древние ежедневно усиленно упражняли свои тела на колесницах и в гимназиях, нередко доходя до пота и усталости. Посмотрите, что пишет Меркуриале[62] об искусстве гимнастики, как различны были виды упражнений, как они были трудны и какой требовали силы. Ничто не могло лучше изменить размякшие, ожиревшие от безделья части тела, как такого рода упражнения: живот подтягивался, и все части тела, приходившие в движение, покрывались окрепшими мускулами: руки, ноги, шея, плечи и все работавшие части тела при содействии

Рубенс. Три грации.



Рубенс. Три грации.

природы, которая с помощью тепла притягивает к ним питательные соки, набираются силы, растут и увеличиваются, как мы видим это на спинах *гетулов*[63], на руках гладиаторов[64], на ногах танцоров и во всем теле гребцов.

Отрывки из трактата «Теория человеческой фигуры, рассматриваемой по принципу ее построения как в покое, так и в движении»

ЭЛЕМЕНТЫ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ФИГУРЫ

Элементы или принципы построения человеческой фигуры можно свести к кубу, кругу или треугольнику.

Куб. Куб, или правильный четыреугольник, есть первичный элемент всех прочных и мощных тел, всего, что должно выражать простоту, тяжесть, устойчивость и силу, потому что он имеет базу, на которой он может держаться без всякой посторонней помощи. Куб сохраняет преобладающее значение при построении человеческой фигуры, особенно мужского пола. У женщины, наоборот, острота углов ослаблена и смягчена настолько, что ее формы приближаются к сферическим.

Круг и шар. Другой первичный элемент человеческого тела—круг. Он ведет свое начало от единства, т. е. от *точки*, служащей ему центром, которая и создает на плоскости круг, а внутри тела—шар. Единство и простота обусловливают его существование. От этого-то правильного круга или шара выводится все, что касается построения женского тела или всего круглого, гибкого, изогнутого, кривого и т. д., например, изгиб спины, лепка верхней части тела, как грудь, плечи и т. п.

Треугольник и пирамида. Треугольник, третий основной элемент человеческого тела, ведет свое начало от троичности, так как он состоит из трех линий. Треугольник—элемент фигур на плоскости, тогда как пирамида—элемент объемных тел. Эта форма преобладает над всеми частями человеческой фигуры, она придает лбу его ширину, она заполняет височную впадину, придает очертанию щек их сужение книзу, глазам—их расстояние друг от друга, носу—ширину его переносицы, от которой идет расширение по направлению ко рту. Треугольник придает ширину плечам. Такой треугольник, идущий от верхней части тела, доходит своей вершиной до

пупка. Основание треугольника лежит в основе ширины всех частей тела—верхних и нижних, как, например, суживающийся книзу живот, ширина бедра, уменьшающаяся, подобно опрокинутой пирамиде, по направлению к ступне, так же как плечи, руки, кисти рук и пальцы, которые, чем дальше, все больше утончаются.

Одним словом, шар или круг—элементы головы, куб—элемент тела или торса, треугольник или пирамида—элементы рук и ног.

Составные части человеческой фигуры. Мужественная форма есть предел истинного совершенства человеческой фигуры. Совершеннейшая идея о ее красоте есть непосредственный результат заботы божества, которое создало ее единой, по своим собственным принципам. Так оно сотворило сначала одну целостную фигуру; вторая, третья, четвертая и все прочие существа, вышедшие после из рук создателя, дегенерировали в дальнейшем и отошли от своего первоначального совершенства. Тогда пришлось заимствовать и приспособлять по форме и характеру отдельные части льва, быка или лошади, которые превосходят всех прочих животных силой, смелостью или величиной тела.

VI. РУБЕНС ОБ АРХИТЕКТУРЕ

Предисловие к альбому гравюр под названием «Генуэзские дворцы»[65]

К снисходительному читателю.

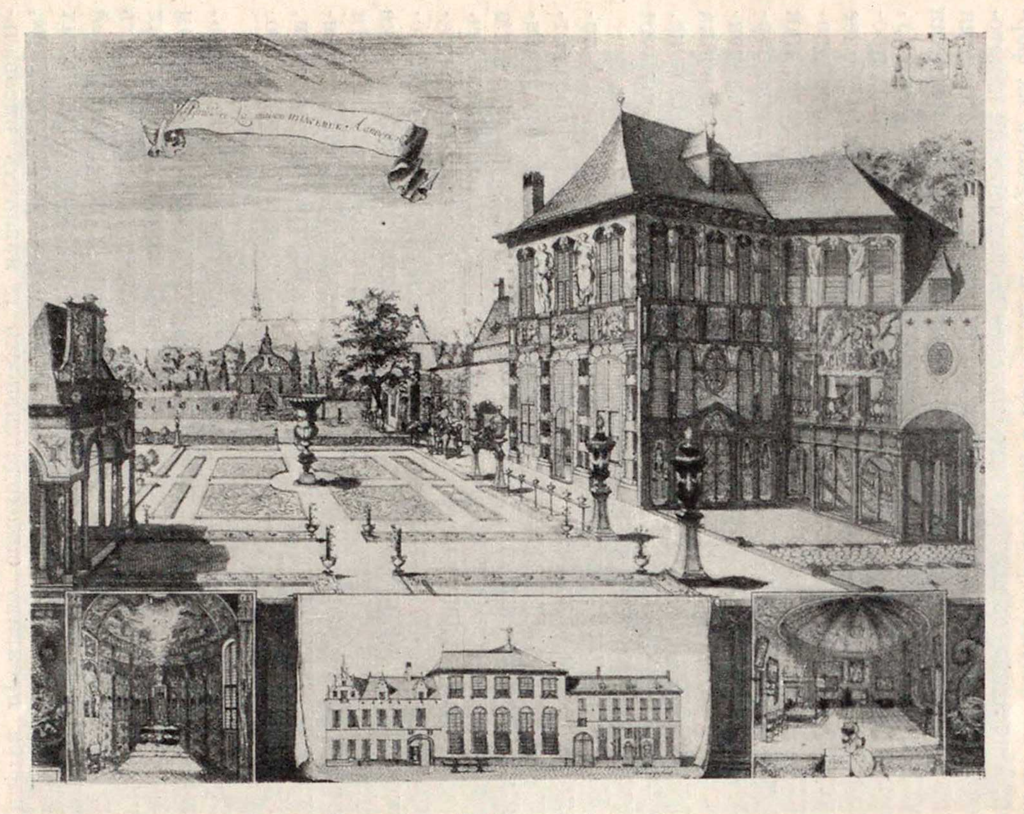
Мы видим, что в наших краях все более стареет и выходит из употребления тот архитектурный прием, который называется «варварским» или «готическим», а взамен ему некоторые изобретательнейшие умы вводят истинную симметричность в архитектуре, соответствующую правилам древних—греков и римлян, к вящшему великолепию и украшению отечества, как это можно видеть в знаменитых храмах, только что воздвигнутых достоуважаемой общиной Иисуса в городах Брюсселе и Антверпене. Зданиям, предназначенным для достойного совершения божественной службы, подобает в первую очередь изменяться к лучшему; однако не должно в силу этого пре-

Рубенс. Рубенс и Елена Фоурмен в саду.

небрегать и светскими постройками, ибо общее их количество составляет главный массив города. Кроме того, удобство зданий почти всегда соревнуется с красотой и наилучшей их формой. Мне казалось поэтому, что, издавая в свет чертежи некоторых дворцов пышного города Генуи, собранные мною во время моих италийских странствований, я сделаю полезное дело для общего блага всех заальпийских провинций. Благодаря тому, что генуэзской республикой управляют люди дворянского происхождения, постройки ее весьма красивы, удобны и более приспособлены для многочисленных семейств служилого дворянства, чем для пышного двора абсолютного властителя, как мы видим, например, в палаццо Питти во Флоренции или в дворцах Фарнезе в Канчеллерии в Риме, в Капрароле и в бесчисленных других по всей Италии. Еще более знаменита постройка королевы-матери в Сен Жермэнском предместье в Париже. По величественности расположения и по размерам затрат они превосходят все, что доступно отдельным дворянам.

Но я стремлюсь угодить скорее многим, чем немногим. А потому мы будем различать приемы и назовем «дворцом абсолютного монарха» такое здание, в центре которого имеется внутренний двор, а строение окружает его так, что создает достаточную возможность разместить придворных; в противоположность этому «частным дворцом» или «домом», как бы велик и прекрасен он ни был, мы будем называть здание в виде куба, с расположенным посредине салоном или проходом в примыкающие помещения, без верхнего света, как устроены по большей части все генуэзские дворцы. Правда, среди зданий, здесь изображенных, вс речаются и такие, в которых есть внутренние дворики, особенно в виллах, но они сделаны не в той манере, как говорилось выше.

В этом моем маленьком произведении издаются, следовательно, планы, фасады и профили в продольном и поперечном разрезе дворцов Генуи, которые я там собрал с затратой личных усилий и средств в добром намерении извлечь некоторую часть пользы из чужого труда. Я проставил числа и размеры деталей не всюду, а лишь там, где смог их получить: если в отдельных случаях они бы не совпали точь-в-точь с обмерами циркулем, придется проявить снисходительность и извинить рисовальщика и гравера, ибо они—лица второстепенные. Необходимо еще предупредить, что четыре части света расположены не обычным образом—с востока на запад, а наоборот—неудобство,



Дом и сад Рубенса в Антверпене.

происходящее от отпечатка. Это мелочь, не имеющая значения. Мы не проставили имен владельцев, ибо все в этом мире «permutat dominos et transit in altera iura (меняет господ и переходит во власть других), и поскольку многие из этих дворцов уже отошли от их прежних владельцев; и, по правде сказать, имена не были помечены на чертежах, за исключением двух, по причине того, что они были наиболее замечательными на всей Страда Нуова[66]. В остальном отсылаю вас к изображениям; и хотя может показаться, что их немного, но все же они достойны похвалы, ибо они первые из всех выходят в свет; и так как все вначале несовершенно, может быть, они возбудят в других намерение создать вещи наиболее значительные.

Пьетро-Паоло Рубенс.

ПРИМЕЧАНИЯ

Петер-Пауль Рубенс родился в 1577 г. Первые десять лет своей жизни Рубенс провел в Кельне. В 1587 г., по смерти его отца, он был перевезен на родину своей матери в Антверпен. Происходя из буржуазной семьи, он получил прекрасное по тому времени образование: свободно писал на латинском, фламандском, итальянском, французском языках и знал немецкий, испанский и английский; был основательно знаком с филологическими и теологическими науками, интересовался вопросами естествознания, усвоил светские манеры и легко владел литературным слогом. Его учителями в живописи были: пейзажист Табиас Верхахт, Адам ван Ноорт и придерживавшийся маньеристических тенденций, ученый «романист» Отто ван Веен. В мастерской этого последнего Рубенс развил до высокого совершенства свою технику масляной живописи и довел до изысканности и виртуозности свойственную ему широкую манеру письма. В 1600 г. Рубенс попадает в Италию в самый разгар борьбы художественно-стилистических тенденций: натурализма караваджистов с флорентинско-римским маньеризмом Цуккаро и Арпино, с расцветшим пышным цветом эклектическим академизмом болонцев—Караччи.

Жизнерадостность, глубокая восприимчивость, широкая научная подготовка и редкая деловитость и трудоспособность, рано оформившийся вкус и спокойная уверенность в своих силах помогли Рубенсу быстро и плодотворно разобраться в художественном богатстве Италии и античного наследия, взять от ее художников и ученых все, чем они могли его

обогатить; творчески переработав приобретенное, Рубенс сумел влить его в родные ему фламандские формы. Он быстро становится знаменитым в Италии. Герцог Мантуанский Винченцо уже в 1600 г. делает его своим придворным живописцем. Начавши свое знакомство с итальянским искусством с Венеции и Мантуи, Рубенс едет в 1601 г. в Рим, затем в 1602—1603 гг. он снова у Мантуанского герцога, который дает ему дипломатическое поручение в Испанию.

В Испании, так же как и в Италии, Рубенсу сопутствует успех. Он пишет портреты и религиозные композиции. В 1604 г. он снова работает в Мантуе, с 1605 г. до весны 1607 г.—в Риме, в 1607 г.—в Генуе, в 1608 г.—снова в Риме. Всюду, где бывает Рубенс, он успевает что-нибудь написать, что-нибудь новое изучить, чем-нибудь конкретно, вещественно запечатлеть свое пребывание. Он копирует картон «Битвы при Ангиари» Леонардо да Винчи, он зарисовывает античные мраморы, он изучает, обмеряет и впоследствии издает в гравюре очаровавшие его генуэзские дворцы. Его ранние произведения носят на себе следы постепенного впитывания и переработки полученных впечатлений. В 1608 г. известие о смертельной болезни матери заставляет его стремительно возвратиться на родину. К 1608—1609 гг. Рубенс достигает полной самостоятельности и зрелости своего стиля. К этому времени стиль барокко расцветает в Европе. Рядом с архитектурой и скульптурой итальянца Бернини мы не можем поставить никакого иного более «барочного» мастера-живописца, чем Рубенс.

Он числится на службе Фландрии и постоянно получает приглашения монархов Европы, в силу которых ему приходится путешествовать то в Париж, то в Италию, то в Лондон... Для себя Рубенс выбрал город Антверпен, где ведет независимый образ жизни, много работает, ведет обширную переписку. Его осаждают заказчики и ученики. Ему приходится отказывать множеству молодых художников, добивающихся возможности работать под его руководством. Рубенс возглавляет целое художественное производство, где по его эскизам пишутся картины и делаются гравюры. Он ведет чрезвычайно регулярный образ жизни. Встает в 5 часов утра, тотчас же приступает к работе. Рубенс был способен одновременно заниматься живописью и слушать чтение любимых авторов: Плутарха, Сенеки или Тацита, или диктовать письма и, принимая посетителей, любезно с ними разговаривать. После работы он обычно совершает верховую прогулку, вечер посвящает семейной и светской жизни. Среди его друзей много ученых, антверпенский бургомистр Роккокс, государственный секретарь Геварт, издатель Балтазар Моретус, художники. Постоянные корреспонденты его—французский археолог Пейреск, его брат Валавэ и библиотекарь французского короля Дюпюи. Первый брак Рубенса—с Изабеллой Брант, после ее смерти—вторичная женитьба на молодой

красавице Елене Фоурмен, его одаренные дети создали ему здоровую семейную обстановку, содействовавшую его полнокровной и обильной творческой работе.

Рубенс зарабатывал очень много. Он построил себе прекрасный дом в Антверпене и впоследствии купил имение за городом. Он много тратил на приобретение художественных коллекций, устраивал празднества в честь приезжих дипломатов. Он выменивает и продает ненужные ему части коллекций, так как это широко практиковалось всеми в XVII веке. По словам Сандрарта, на предложение английского алхимика стать его компаньоном по превращению любого металла в золото при посредстве якобы найденного им «философского камня», Рубенс ответил: «Господин Брендлин, вы пришли ко мне с опозданием на 20 лет, так как я уже в то время нашел подлинный «Lapidem Philosophium» (философский камень)—в кисти и красках...»

В 1624 г. Рубенс получает от испанского короля дворянский титул и право на собственный герб; в 1630 г. испанский и одновременно английский короли даруют ему рыцарское достоинство. Из бюргера он становится аристократом. В своих письмах Рубенс выступает перед нами как широко образованный гуманист, миролюбивый дипломат, любитель античной мифологии, зоркий наблюдатель. В своем искусстве он вводит реалистические черты и тем сообщает ему необычайную мощь и эмоциональную действенность. Его колорит переживает длительную эволюцию и достигает наибольшего богатства к 30-м годам. Все реже и реже допускает Рубенс учеников к своим работам, предпочитая заканчивать их собственноручно.

В позднейших произведениях Рубенс делает акцент не столько на декоративности своих полотен, сколько на их живописности. Этим объясняется неугасающее значение его произведений для последующих поколений живописцев. Умер Рубенс в 1640 г.

Несмотря на то, что литературное наследие Рубенса очень обширно, мы сравнительно мало можем найти в нем высказываний об искусстве. Кроме многочисленных писем, чрезвычайно ярко рисующих нам облик мастера и затрагивающих самые разнообразные темы, сохранились его трактат «О подражании античным статуям» и краткое введение к изданию генуэзских дворцов. Что касается трактата о «Теории человеческой фигуры», носящего характер учебного пособия и сохранившегося лишь в позднем издании, то имеются сомнения в том—принадлежит ли он Рубенсу. Вероятнее всего, это отрывки его наставлений, собранные кем-либо из учеников.

Активный, жизнерадостный, деловитый до расчетливости, реалистически настроенный, Рубенс не любит абстрактного теоретизирования

Его больше интересует содержание художественных произведений: сюжет, литературные сведения и аналогии или, наконец, техника—приемы письма, различные мероприятия для более удачного помещения вещи, для ее сохранности, исправления повреждений и т. п. Все, что нужно художнику для придания картине индивидуального стиля,—мало заботит мастера, это «выходит» у него как бы без всякого обдумывания. Чрезвычайно характерно выступает эта черта в его отношении к античному искусству: он старается извлечь из него все то конкретное, что нужно ему для внесения в его искусство. Он призывает не к подражанию позам и мускулам античных статуй, не к перенесению их в картины, а к подражанию активному образу жизни и физической культуре античных народов. Становится ясным то глубокое различие в миросозерцании, которое породило на многие годы раздор среди художников Европы XVII—XVIII веков, разделивши их на два лагеря: «рубенсистов» и «пуссенистов». На фоне искусства XVII века Рубенс является не «классицистом», но зато истинным «классиком».

Помещаемые здесь отрывки из писем Рубенса, написанных главным образом по-итальянски, приводятся в основной своей части по русскому изданию («Петр-Павел Рубенс». Письма. Перевод А. Ахматовой. М.—Л., 1933) с исправлениями и дополнениями по изданиям Боттари (G. G. Bottari, 1822—1825), Гуля (E. Guhl, 1856), Гайэ (G. Gaye, «Academia», Carteggio inedito d'artisti...).

Трактат о подражании античным статуям переведен с латинско-французского текста, изданного Роже де Пилем (Roger de Piles, 2-е изд., 1721 г.); трактат о построении человеческой фигуры—по французскому тексту в книге Кассань (A. Cassagne, Le dessin enseigne par les maîtres. Paris, 1890), воспроизводящий текст издания 1773 г. (Париж).

* * *

1. *Аннибале Кьеппио*—юрист, ученый и любитель искусств, был другом и покровителем Рубенса при дворе герцога Винченцо I Мантуанского (1562—1612). Мантуя в то время славилась роскошью своего двора, своим придворным театром и картинной галлереей, в которой, кроме живописи, были также античные статуи, фламандские шпалеры, китайские вещи и другие редкости. Данное письмо написано Рубенсом по возвращении в Рим из Генуи, куда он сопровождал герцога в его путешествии.

2. Кьеза Нуова или Santa Maria in Valicella в Риме—церковь ордена ораторианцев, построенная в 1552—1602 гг., в которой хранился образ мадонны, прославленный, как чудотворный. Картина Рубенса должна была покрывать эту чудотворную икону, так как ее показывали верующим только в особые праздники. В московском Музее изобразительных

искусств имеется копия рисунка Рубенса с этой иконы (оригинал рисунка— в музее в Гренобле).

3. *Джованни Маньи*—мантуанский резидент (уполномоченный) в Риме.

4. Эта картина находится с 1811 г. в музее в Гренобле. Герцог Мантуанский не приобрел ее. Рубенс захватил ее с собой в Антверпен и поместил на гробнице своей матери, откуда при Наполеоне она была вывезена во Францию.

5. Повторение картины закончено Рубенсом в 1608 г. с большими изменениями в композиции (см. отрывок из письма). Вместо одной картины он написал три: алтарный образ и две створки. Они находятся до сих пор на том месте, для которого написаны.

6. Герцог Мантуанский Винченцо I послал Рубенса к испанскому королю Филиппу III (1598—1621) с ценными подарками, в числе которых были 42 картины различных художников и копии с Тициана и Рафаэля. Аннибале Иберти был в то время мантуанским резидентом в Испании. Из привезенных картин только две не пострадали, обе фламандской работы (Поурбус и Кв. Массейс).

7. В Мадриде в этот момент из крупных художников были главным образом портретисты. На жившего в Толедо Греко рассчитывать было трудно. Рубенс написал наскоро две картины—«Гераклит» и «Демокрит» и реставрировал остальные.

8. Герцог *Лерма*—первый министр Филиппа III, авторитет которого в государственных делах ставился даже выше королевского.

9. Эскориал—загородная резиденция королей Испании.

10. Рубенс работал в 1601 г. в Риме над копиями с картин итальянских художников для герцога Винченцо.

11. Король и королева Франции—Генрих IV и Мария Медичи. Де Бросс был архитектором королевы. Впоследствии он построил Люксембургский дворец (1615—1621 гг.), для которого Рубенс написал свой цикл картин.

12. Рубенс считает портретную живопись недостаточно высоким видом искусства, недостойным своего таланта. В XVII веке портретирование высокопоставленных лиц отнюдь не всегда было работой «с натуры». Вместо Рубенса галлерею портретов французских красавиц поручено было сделать Фр. Поурбюсу в 1605—1606 гг.

13. *Сэр Дедли Карлтон*—посланник Великобритании в Гааге (соединенные провинции Голландии), коллекционер, с которым Рубенс познакомился в 1616 г. Подобно другим английским коллекционерам-дипломатам он использовал свое положение для собирания самых разнообразных произведений искусства и их перепродажи. Карлтон неоднократно обменивал части своих коллекций на произведения Рубенса с большой для себя выгодой.

14. *Петер де Висхер*—фламандский купец, представитель эрцгерцога Леопольда при брюссельском дворе.

15. Эрцгерцог *Леопольд-Вильгельм* Австрийский—наместник Испанских Нидерландов (1647 г.), собрал прекрасную коллекцию картин в своем венском дворце.

16. *Вольфганг-Вильгельм*, пфальцграф Баварский, герцог Нейбургский (1578—1653)—покровитель и почитатель таланта Рубенса; в 1625 г. Рубенс написал с него портрет, который дошел до нас лишь в гравюре П. де Иоде младшего (1606—1674).

17. Алтарный образ «Св. Михаил, поражающий восставших ангелов», находится в настоящее время в Мюнхене, эскиз композиции—в Будапеште. Картина написана учеником Рубенса и только пройдена им самим. Она была подарена герцогом церкви в гор. Хейман, близ Регенсбурга.

18. Картины для иезуитской церкви в Нейбурге «Рождество Христово» и «Сошествие св. духа» находятся также в Мюнхене, они также лишь пройдены Рубенсом.

19. Т. е. удлиненность формата картин обусловлена местом их назначения в церкви.

20. Эти этюды до нас не дошли. Наоборот, все наброски и изображения сирен отличаются у Рубенса белокурыми волосами.

21. *Валавэ*—брат Пейреска, друг Рубенса, оказывавший ему всевозможные услуги в Париже.

22. Античная камея, изображающая военный поход одного из римских императоров. Она была обнаружена Пейреском в Париже в 1620 г. в Сен Шапель.

23. *Никола Пейреск* (1586—1627)—уроженец Прованса (Франция). Получил юридическое образование в Падуанском университете, увлекался одновременно науками и искусством. Его переписка с Рубенсом (с 1616 г.) затрагивает самые разнообразные предметы: античное и современное искусство, классическую философию, события текущей политической жизни и пр. Дом Пейреска в Эксе был одновременно библиотекой, музеем и астрономической обсерваторией. Вопросы античного искусства и увлечение резными камнями и геммами особенно сближали Рубенса с Пейреском, который был одним из лучших знатоков античных монет и резных камней. Пейреск оказывал ценное содействие Рубенсу в его работах, обсуждал с ним сюжеты его картин, добывал портреты лиц, которых Рубенсу нужно было изобразить, собирал сведения о костюмах и т. д.

24. *Пьер Дюпюи*—библиотекарь французского короля. Один из образованнейших людей своего времени.

25. По античной мифологии, Рея—мать олимпийских божеств: Зевса, Геры и др., Кибела—малоазиатская богиня плодородия.

26. Картина «Триумфальный въезд короля Генриха IV в Париж» так и осталось незаконченной Рубенсом (Флоренция, галлерея Уффици).

27. *Георг Гельдорп*—живописец, работавший в Антверпене и Лондоне в 1610—1653 гг. Он передал Рубенсу заказ алтарного образа для церкви св. Петра в Кельне от имени банкира Эверарда Ябаха, большого знатока и любителя живописи, владельца замечательной коллекции картин.

28. Картина попала на предназначенное ей место уже после смерти Рубенса и заказчика. Это работа учеников Рубенса по его эскизу, исправленная и дописанная им. Вероятно потому, что в городе Кельне Рубенс провел 10 лет своего детства, ему захотелось запечатлеть на картине самого себя в виде воина, одетого в латы.

29. *Юстус Сустерманс* (1597—1681)—фламандский художник-портретист, большую часть своей жизни работавший в Италии в качестве придворного художника тосканских герцогов. Одно время работал у герцога Винченцо в Мантуе. Был в дружеских отношениях с Рубенсом и ван Дейком. Картина «Бедствия войны»—одно из лучших произведений Рубенса—была заказана ему герцогом тосканским через посредство Сустерманса. В настоящее время она находится в галлерее Питти,

во Флоренции; Андреас Шуттер был поверенным Сустерманса в Антверпене.

30. Рубенс имеет в виду эпизоды тридцатилетней войны.

31. Подлинник этого письма, написанный по-итальянски, хранится в Государственном Эрмитаже в Ленинграде. Франсуа Дюкенуа (1594—1642)—знаменитый фламандский скульптор, один из крупнейших мастеров XVII века. Работал в Риме над бронзовыми украшениями в соборе св. Петра. Особенно прославился изображениями детей: путти. По-итальянски putti—общепринятый термин для обозначения детских фигурок, которые так часты в искусстве Возрождения и барокко.

32. Церковь Санта Мариа делль'Анима в Риме принадлежит германским и нидерландским католикам. Большинство картин и скульптур, ее украшающих, сделано жившими в Риме художниками этих национальностей.

33. *Питер ван Веен*—брат художника Отто ван Веена, учителя Рубенса, он занимался искусством, как дилетант. Адвокат по профессии, он лично поддерживал перед Генеральными штатами ходатайство Рубенса о привилегии на право издания гравюр с его картин.

34. Вокруг Рубенса группировалась целая плеяда молодых выдающихся граверов, выполнявших многочисленные гравюры с его картин. Так же, как и в картинах своих учеников, выполняемых по его эскизам, Рубенс часто вносил собственноручные исправления в гравюры, делая их на пробных оттисках. Это предприятие, кроме большого дохода, содействовало популяризации его произведений, и привилегия должна была охранять его от подделок и копий, очень распространенных в то время.

35. После 80-летней борьбы с испанскими завоевателями Нидерланды в XVII веке представляли собою два государства: 1) независимую протестантскую федеративную республику—Соединенные провинции Голландии на севере и 2) Южные Нидерланды—католическую Фландрию (ныне—Бельгию). Рубенс был подданным Фландрии. Вся эта переписка представляет собой ценный документальный материал к истории охраны авторских прав на произведения изобразительного искусства.

36. Этим «молодым человеком» был Лука Ворстерман (1595—1667), выдающийся мастер гравюры XVII века. Он работал для Рубенса несколько лет. В 1622 г. Ворстерман, видимо, психически заболел и даже пытался убить Рубенса.

37. Серия генуэзских дворцов, гравированных по рисункам Рубенса Никола Рейкемансом, издана в 1622 г. в Антверпене в двух частях (in folio). На 139 таблицах даны разрезы и виды 31 дворца и 4 церквей.

38. *Адам Эльсхеймер* (1578—1620)—талантливый немецкий художник, работавший главным образом в Италии и умерший в Риме.

39. *Октавий ван Веен*, чаще называвший себя по-латински *Отто Вениус* (1558—1629),—художник, более ученый, чем талантливый, родом из Лейдена (Голландия), был одним из учителей Рубенса.

40. Знакомство Рубенса с Карлтоном в 1616 г. произошло в связи с обменом картины «Охота» на драгоценную цепь, принадлежавшую жене Карлтона.

41. Генеральные штаты Голландии, начиная с 1620 г. «запрещают всем и каждому из жителей вышеозначенных объединенных Нидерландов, занимающемуся гравюрой резцом и травлением, в течение семи лет под-

страхом конфискации подобных скопированных резцом и травлением картин и, кроме того, под страхом штрафа в 100 гульденов копировать резцом или травлением те композиции Питера Рубенса, живописца, проживающего в Антверпене, которые уже гравированы и которые еще будут выгравированы, изображения которых он обязан предварительно показать».

42. *Джордж Гейдж*—английский католический пастор, исполнявший одновременно роль политического агента и посредника по продаже художественных произведений.

43. Эти «генуэзские вельможи»—семья Паллавичини, с которой Рубенс был в дружеских отношениях. Во время своего пребывания в Генуе он жил в их вилле. Художественная коллекция Паллавичини пользуется заслуженной известностью.

44. В составе этой коллекции Карлтона имелись следующие мраморные скульптуры: «21 большая фигура, 8 детских фигур, 4 торса, 57 голов средних, 12 маленьких голов, 17 постаментов, 1 большая и 4 малых (погребальных) урны, 4 рельефа, 6 ног, 1 рука, 1 камень с надписями, 1 статуэтка св. Себастьяна, 12 бюстов римских императоров». Впоследствии Рубенс перепродал эту коллекцию герцогу Букингемскому за 100 000 флоринов.

45. Картина «Изгнание Агари» находится в Лондоне (собрание герцога Уэстминстер). В Государственном Эрмитаже находится картина того же сюжета.

46. Возможно, что художником, писавшим пейзаж, был Ян Вильденс (1586—1653) из Антверпена, часто исполнявший подобные работы для Рубенса.

47. *Лайонель Уэйк*—английский купец и банкир, живший в Антверпене.

48. Геммы—драгоценные камни (например, аметист, изумруд и др.), на которых вырезано вглубь какое-либо изображение. Они представляли двойную ценность по сравнению с прочими полудрагоценными сортами, употреблявшимися для подобного рода работ (например, сердолик, агат, яшма и др.). Эти врезанные изображения (интальи) отличают гемму от рельефной камеи и предназначены для оттисков.

49. В 1623 г. чума свирепствовала в Париже.

50. Аббат *Клод Можис* (ок. 1600—1653) из церкви Сент Амбруаз в Париже, был казначеем королевы и ее советником в вопросах искусства. Один из крупнейших французских коллекционеров XVII века. Содействовал Рубенсу в получении заказа на картины для так называемой «Галлереи Медичи».

51. *Луи Шадюк*—известный коллекционер медалей и резных камней, отказавший Пейреску в слепках с них.

52. Diva vulva (дива вульва)—раковина Индийского океана, служившая монетой. Здесь речь идет о гемме в форме «вульвы».

53. Рубенс имеет в виду портрет Мессалины—Валерии, третьей жены римского императора Клавдия (41—54 гг.). Вследствие ее распутной жизни имя Мессалины стало с тех пор нарицательным.

54. *Мария Медичи*, жена Генриха IV, мать Людовика XIII. Королева-мать или «толстая банкирша», как ее называли французы, имела большую склонность к искусству (в молодости сама гравировала на дереве). Она поручила Рубенсу написать серию картин (21 картина и 3 портрета),

изображающих «Жизнь и правление Марии Медичи» для ее нового Люксембургского дворца, отделанного архитектором де Бросс. Эти картины теперь находятся в Лувре (Париж). Они исполнены по большей части собственноручно Рубенсом в наиболее зрелый и блестящий период его творчества.

55. Сохранился лишь эскиз в Мюнхенской пинакотеке. Самая картина до нас не дошла.

56. Кардинал *Ришелье* (1585—1642)—крупнейший государственный деятель Франции, всемогущий министр Людовика XIII, основатель французской Академии, покровитель наук и искусств и коллекционер.

57. *Франс Юниус* (1589—1677)—выдающийся филолог и археолог, был библиотекарем и хранителем коллекции крупнейшего из английских любителей искусства, графа Арунделя. Книга Юниуса вышла в Амстердаме в 1636—1637 гг. и впоследствии в сильно переработанном виде—в Роттердаме в 1694 г. Полное название этого второго издания «De pictura veterum libri tres tot in locis emendati et tam multis accensionibus aucti ut plane novi possint videri. Accedit catalogus adhuc ineditus architectorum, mechanicorum sed praecipue pictorum, statuariorum, caelatorum, tornatorum, aliorumque artificium et operum fecerunt secundum serium literarium digesta». «Три книги о живописи древних, в стольких местах исправленные и дополненные, что могут считаться за новые. С приложением до сих пор не издававшегося алфавитного указателя архитекторов, механиков, а главным образом живописцев, ваятелей, граверов, токарей и других художников и их работ». В этом сочинении ярко выступает свойственный археологам XVII века литературно-филологический подход к произведениям древности. Рубенс в своем отзыве это очень тонко подмечает.

58. «Орфей и Эвридика»—греческий миф. Орфей, сын музы Каллиопы, был великим музыкантом древности. Его пение имело силу очаровывать не только людей, но и диких зверей и даже адские божества. Эвридика, его умершая супруга, была ему возвращена из загробного мира, но он не сумел выполнить поставленных ему условий и вновь ее лишился.

59. *Апеллес и Тиманф*—древнегреческие живописцы, работавшие в IV веке до нашей эры. Об их живописи мы имеем лишь письменные сведения. Их знаменитые в свое время произведения не дошли до нас в оригиналах.

60. *Плиний старший*—римский ученый и писатель, погибший при извержении Везувия в 79 г. нашей эры. Его сочинения являются главнейшим источником сведений об античной живописи.

61. Этот трактат написан Рубенсом на латинском языке и приведен вместе с французским переводом в сочинении французского гравера и теоретика искусства XVII века Роже де Пиль (1635—1709). «Трактат о принципах живописи» (Cours de Peinture par principes. Года изданий: 1708, 1721).

62. *Джироламо Меркуриале* (1530—1606)—знаменитый итальянский врач, профессор Болонского университета, преподаватель Падуанского и др. Его трактат об античной гимнастике «De arte gymnastica libri sex» издан в 1569 г.

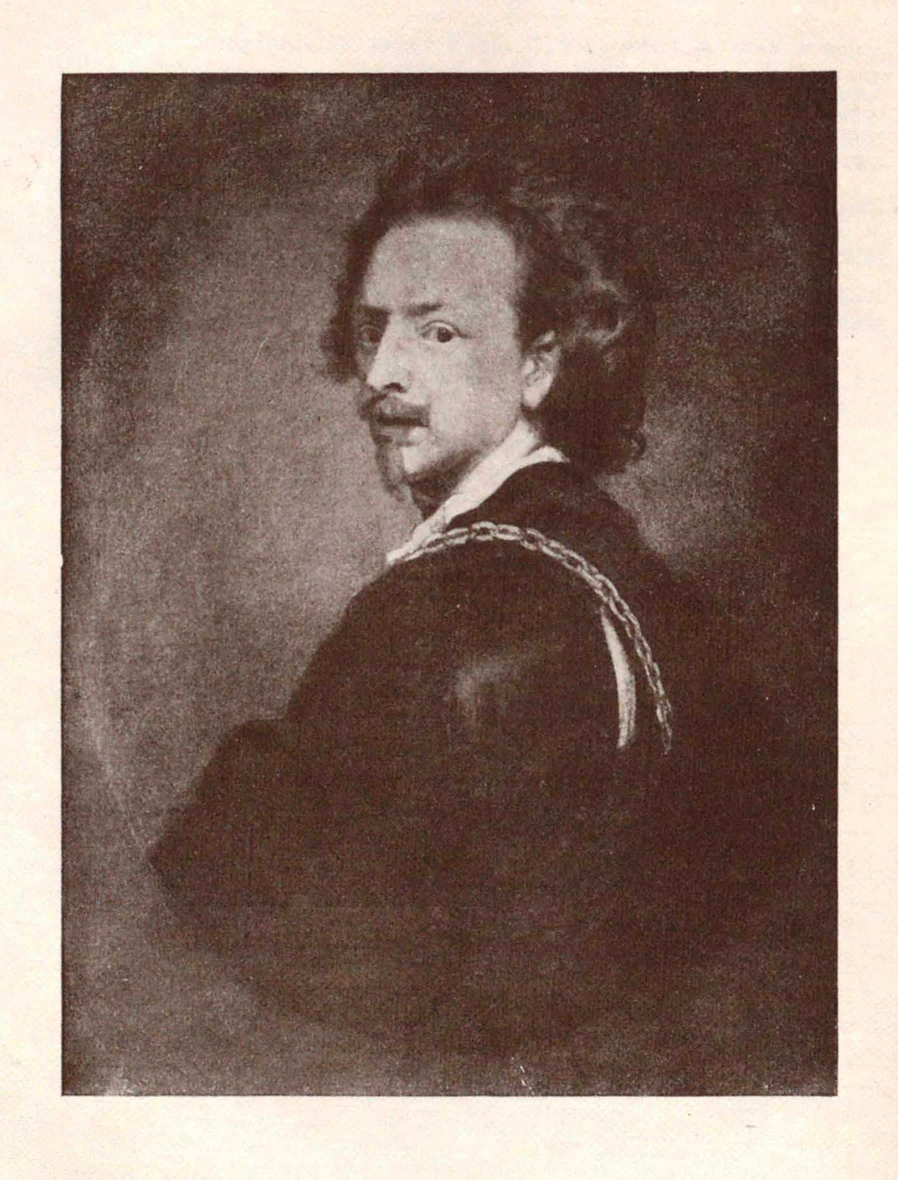
63. Гетулы—древние предки современных туарегов, африканское кочевое племя, жившее в западной Сахаре, к югу от Нумидии и Мавритании. Из них в древности рекрутировались вспомогательные кон-

ные войска Карфагена, а затем Рима. Рубенс имеет в виду изображения всадников.

64. Гладиаторы—древнеримские борцы, выступавшие на аренах цирков. Бои гладиаторов были излюбленным народным зрелищем. Наиболее знаменитый из гладиаторов, имя которого сохранила нам история, Спартак, поднявший в Риме восстание рабов и в течение двух лет успешно сопротивлявшийся римским легионам (убит в 71 г. до нашей эры).

65. Текст на итальянском языке. Полное название «Palazzi di Genova raccolti e disegnati da Pietro Paolo Rubens. Anversa, 1622, appresso Giacomo Meurssio» («Старинные дворцы Генуи, собранные и начерченные П. П. Рубенсом. Антверпен, 1622»).

66. Страда Нуова—улица в Генуе, застроенная дворцами в конце XVI века, собрание замечательных образцов архитектуры стиля барокко (ныне—улица Гарибальди).



АНТОН ВАН ДЕЙК

(1599—1641)

Письмо Франсу Юниусу[1]

Лондон, 14 августа 1636 г.

Барон Канувe[2] (Конвэй) прислал мне морем один выпуск вашей книги «О живописи древних» («De pictura Veterum»...), которую он считает бесконечно ценной и находит, что она полна эрудиции. Со своей стороны я тоже уверен, что публика встретить ее с радостью. Благодаря этой книге искусство выиграет, так как она поможет получить о нем более ясные сведения и к вящшей славе и удовлетворению автора воскресит то искусство, которое ныне почти совершенно утрачено.

Один весьма образованный человек, проведший со мною несколько дней и которому я показал вашу книгу, придавал ей огромнейшее значение. Он находит, что это преинтересная книжечка и с такой глубиной мысли, какую ему еще не приходилось встречать. Вышеупомянутый барон Канувe хотел бы очень вас просить раздобыть для него экземпляр книги, как только вполне будет закончено ее издание. Все любители выказывают в этом отношении такое же рвение.

Я должен обратиться к вам с просьбой. В виду того, что я дал награвировать мой портрет кавалера Дигби[3], который совсем уже готов к печати, мне хотелось бы, чтобы вы были так добры и сделали маленькую надпись, по вашему усмотрению, которую мне награвируют под этим изображением. Вы окажете мне этим честь и любезность. Я готов быть вашим покорнейшим слугой и уверяю вас и т. д.

ПРИМЕЧАНИЯ

Антон ван Дейк (1599—1641)—фламандский живописец и офортист. Ученик ван Балена и в дальнейшем любимый ученик и сотрудник Рубенса, он прославился как крупнейший портретист. Кроме родного Антверпена, ван Дейк много работал в Италии и в Лондоне (где и умер) в качестве придворного живописца. В 1636 г. вышла в свет серия гравюр с его портретов знаменитых современников, известная под названием «Иконографии ван Дейка» (Icones principium virorum doctorum...), для которой он собственноручно исполнил несколько замечательных офортов.

Приводимое здесь письмо написано на фламандском языке и хранится в Британском музее в Лондоне. Факсимиле с него было приведено в книге Карпентер (Carpenter, W. H. Pictorial notices consisting of a memoir of sir Anthony van Dyck etc. London, 1844), содержащей наиболее богатые сведения о жизни и работе мастера во время его пребывания в Англии. Итальянский перевод опубликован Боттари, т. IV, стр. 17 (G. G. Bottari, Raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura, scritte da piu celebri personaggi dei sec. XV, XVI, XVII, Milano, 1822—1825, изд. 2-е); немецкий перевод в книге Гуля, т. II, стр. 213—214 (E. Guhl. Kunstlerbriefe, Berl., 1836). Это все то немногое, что дошло до нас из высказываний ван Дейка об искусстве.

* * *

1. *Франс Юниус* (1591—1677)—библиотекарь и хранитель коллекций графа Арунделя, был одним из крупнейших знатоков древности своего времени (в качестве филолога-археолога). Первое издание его сочинения «De pictura veterum» выходило небольшими выпусками и было закончено в 1637 г. Очень меткая и тонкая характеристика этого труда имеется в письме Рубенса.

2. *Барон Конвэй*, во фламандском произношении Кануве, был одним из крупнейших английских генералов морской службы и одновременно любителем наук и искусств.

3. *Сэр Кенельм Дигби*—английский моряк-герой, портрет которого включен в вышеупомянутую «Иконографию ван Дейка» с изречением «Impavidum ferient», которое, видимо, и было найдено Юниусом. Это выражение латинского поэта Горация (I век до нашей эры) в одной из его од: «Impavidum ferient ruinae», которое можно для данного случая перевести так: «Даже раненый—он не отступит».

ЧАСТЬ ПЯТАЯ

ГОЛЛАНДИЯ

РЕМБРАНДТ

(1606—1669)

РЕМБРАНДТ О СЕБЕ

Письма Ю. К. Хейгенсу[1]

Февраль 1636 г.[2]

Милостивейший государь мой, господин Хейгенс!

Надеюсь, что ваша милость охотно сообщит его светлости, что я весьма усердно занят окончанием трех картин «Страстей», которые мне заказал его светлость: «Положением во гроб», «Воскресением» и «Вознесением Христа». Они хорошо подходят к «Воздвижению креста» и к «Снятию со креста». Из трех упомянутых вещей уже закончено «Вознесение Христа на небо», остальные две готовы лишь наполовину. Угодно ли будет его светлости получить немедленно готовую вещь или же следует выслать все три одновременно? Прошу вас, господин мой, сообщить мне ответ, чтобы я мог лучше угодить и услужить его светлости принцу. С большой охотой посвятил бы я что-нибудь из моих последних вещей вашей милости[3]. Надеясь на благосклонный прием, приношу вам свои поклоны и пожелания здоровья.

Ваш, милостивый государь, преданный и покорный слуга

Рембрандт.

Я живу рядом с Лионской конторой на Новой Стрелецкой улице (Дельстраат).

Его милости господину Хейгенсу, секретарю его светлости в Гаагу.

Февраль—март 1636 г.

Примите, милостивый государь, мой дружеский поклон. Я согласен в скорости приехать сам, чтобы посмотреть, под-

Рембрандт. Факсимиле письма К. Хейгенсу.

ходит ли написанная мною картина к остальным. Что касается цены, то я полагаю, что заслужил 200 фунтов[4]. Однако я останусь доволен всем, что его светлости будет угодно мне уделить. Пусть ваша милость не поставит мне в вину мою смелость. Я не премину загладить ее.

Ваш усердный и покорный слуга

Рембрандт.

Картина лучше всего выиграет в галлерее его светлости, так как там очень сильное освещение.

Милостивому государю господину Хейгенсу, секретарю его светлости принца[5]

Сего 12 января 1639 г.

Милостивый государь!

С большим удовольствием и удовлетворением выполнил я обе картины, заказанные его высочеством. Первую—положение во гроб мертвого тела Христа, и вторую—воскресение от смерти Христа к великому ужасу стражи. Обе вещи теперь закончены с большим тщанием, и я готов их сдать. Его высочество будет ими удовлетворен, потому что я передал в них свои наблюдения над наивысшей и наиестественнейшей подвижностью[6]. Это и послужило главной причиной того, что картины так долго оставались у меня на руках.

Прошу вас, государь мой, сказать о картинах его высочеству и сообщить мне, должен ли я их послать вам на дом подобно предыдущим. Относительно этого буду ждать от вас ответа.

Так как ваша милость в этом случае вторично утруждает себя из-за меня, то я приложу сверх того картину 10 футов длины и 8 футов ширины для дома вашей милости[7]. Кончаю пожеланием всякого счастья и спасения души. Аминь.

Вашей милости покорный слуга

Рембрандт.

Государь, я живу на Бинен-Амстель в доме, называемом «Пекарней сладостей».

14 января 1639 г.

Милостивый государь!

Прошу вашего разрешения послать вам две картины[8] и надеюсь, что его высочество заплатит мне не менее 1000 гуль-

Рембрандт. Положение во гроб.

денов за каждую. Если же его высочеству покажется, что вещи этого не стоят, то пусть он по своему благоусмотрению снизит цену. Полагаюсь на понимание и деликатность его высочества. С благодарностью сочту себя удовлетворенным всяким решением.

Примите поклон вашего покорного слуги

Рембрандта.

Мои расходы на ящики и рамы равняются 44 гульденам[9].

27 января 1639 г.

Милостивый государь!

С особенным удовольствием прочел я приятное послание вашей милости от 14 января, свидетельствующее о вашем добром отношении и благорасположении ко мне. Хотел бы и я ответить взаимной услугой и доказательством дружбы. На этом основании, вопреки вашему желанию, посылаю прилагаемое полотно в надежде, что вы, милостивый государь, не пренебрежете им, ибо это первый подарок на память, который я вам предлагаю.

Господин сборщик пошлин Эйтенбогарт[10] был у меня как раз тогда, когда я занимался упаковкой картин. Он захотел еще раз осмотреть их. Он сказал, что может произвести уплату мне здесь через свою контору, если это удобно его высочеству. Поэтому я прошу вашего распоряжения возможно скорей уплатить мне сумму, которой его высочество найдет нужным оценить мои две картины здесь, в Амстердаме, что мне было бы в высшей степени удобно. В ожидании ответа желаю вам, милостивый государь, и вашей семье всякого счастья и благополучия и шлю свои поклоны.

Вашей милости сердечно преданный слуга

Рембрандт.

Надо повесить картину[11] на сильный свет, так, чтобы можно было ее рассматривать на большом расстоянии, ибо тогда она всего больше выигрывает.

13 февраля 1639 г.

Милостивейший государь!

Доверяя вашей милости, я не сомневаюсь, что если бы все шло согласно вашему желанию и как того требует справедливость, то не нашлось бы возражения против оценки двух последних кар-

тин. Что касается ранее отправленных мною картин, то за них было уплачено не более 600 гульденов за каждую. Так как, повидимому, невозможно убедить его высочество уплатить более высокую сумму, хотя и ясно, что картины этого заслуживают, то я удовлетворился бы 600 гульденами за каждую из последних, если бы получил сверх того за две рамы черного дерева и за ящик истраченные на них 44 гульдена. Дружески прошу вас посодействовать, чтобы в ближайшее первое число мне было уплачено в Амстердаме. Рассчитываю получить деньги, пользуясь вашим благорасположением, за что останусь вам навсегда признательным. Примите мои искренние поклоны, милостивый государь, и пожелания вам, вашим близким и друзьям здоровья на долгие годы.

Ваш сердечно преданный слуга

Рембрандт.

Господину ван Сейликум, советнику и секретарю его высочества принца Оранского в Шревенгааге

Милостивый государь!

С большим колебанием затрудняю я вас своим письмом по совету сборщика пошлин Эйтенбогарта, которому я принес жалобу на задержку выплаты и на то, что казначей Вольберген отрицал поступление полугодовых процентов. Эйтенбогарт мне в последнюю среду ответил, что Вольберген каждые полгода повышал проценты, и теперь ему следует уплатить более 4000 гульденов. В виду удобного случая прошу вас, государь мой, в знак вашего постоянного расположения ко мне, как можно скорее озаботиться изготовлением моего счета, чтобы я мог наконец получить хорошо заслуженные мною 1244 гульдена. Постараюсь отплатить вам своим уважением, преданностью и дружбой. Вслед за тем сердечно кланяюсь вам и надеюсь, что господь надолго сохранить вас в здравии и благополучии.

Вашей милости искренно расположенный слуга

Рембрандт.

Я живу на Бинен-Амстель в Пекарне Сладостей.

Господину ван Сейликум, советнику и секретарю его высочества в Шревенгааге.

Характеристика юного Рембрандта у К. Хейгенса[12]

Двое юношей (Рембрандт и Ливенс), уроженцы Лейдена, могут быть причислены к избранникам. Они уже почти сравнялись со своими знаменитыми современниками и скоро превзойдут их. Их происхождение—лучшее доказательство неправильности убеждения в превосходстве благородной крови... Отец одного из них швец, другого—мельник. Кто не поразится, увидав двух гениев прямо от сохи. Если мы спросим, у кого они учились, то узнаем, что родители в силу отсутствия средств могли дать им только самых обычных учителей, которые теперь, посмотрев на произведения своих учеников, также устыдились бы самих себя, как учителя, обучавшие поэзии Виргилия, красноречию Цицерона или математике Архимеда. Эти юноши обязаны всем только самим себе и, вероятно, добились бы таких же успехов, если бы не имели никаких наставников. Оба, Ливенс и Рембрандт, по внешнему виду скорее мальчики, чем юноши...

Так осмелюсь я выразиться о том и другом: Рембрандт превосходит Ливенса рассуждением и живостью аффектов, тогда как Ливенс сильнее по своим замыслам и по грандиозности смелых аргументов и форм. Последний не мечтает ни о чем, кроме великого и пышного, и преимущественно пишет вещи в натуральную величину или даже больше ее, в то время как первый, замкнулся в своем творчестве; он любит все помещать на небольших картинах и дает сгусток впечатлений, который мы напрасно стали бы искать в более обширных по размерам вещах его товарища.

Особенных похвал заслуживает картина Рембрандта, изображающая Иуду, который возвращает первосвященникам их сребренники [13]. Она выдерживает сравнение со всем, что породила Италия или античность. Всей изысканности прошлых веков я противопоставляю полное отчаяния поведение Иуды,—не говоря уже об изумительном количестве заключающихся в этой картине образов,—Иуды, неиствующего, стенающего, молящего о прощении без надежды получить его и все же сохраняющего на своем ужасном лице проблески надежды. Его волосы торчат растерзанными пучками, одежды разорваны, он ломает руки, вывертывая их, его пальцы сцеплены до крови, колена подкошены в безумном порыве, все тело скорчено с жестокостью, которая вну-

шает жалость. И, пораженный, я свидетельствую, что ни Протогену, ни Апеллесу, ни Паррасию не пришло бы на мысль то, что задумал юноша, голландец, мельник, безбородый, сумевший соединить и выразить в фигуре одного человека не только детали, но и целое. Слава тебе, мой Рембрандт! Заслуги греков, принесших сокровища Азии на голову Италии, не могут сравниться с деяниями юного голландца, стяжавшего все лавры Эллады и Рима... Заслуживает порицания отказ обоих юношей посетить Италию. Если бы они захотели ознакомиться с произведениями Рафаэля и Микеланджело, то достигли бы вершин своего искусства[14]. Но они утверждают, что, будучи в расцвете лет, не имеют для этого времени и что лучшие произведения итальянского искусства можно видеть вне пределов Италии, в то время как в самой Италии они разбросаны по разным местам и могут быть найдены только с трудом. Не хочу входить в обсуждение справедливости такого утверждения, но могу засвидетельствовать, что редко видал так много прилежания и выдержки. Они не позволяют себе даже невинных развлечений, обычных для их возраста. Было бы желательно, чтобы эти юноши больше щадили свое и без того некрепкое здоровье, уже пострадавшее в результате сидячего образа жизни.

Высказывания Рембрандта в передаче Хоогстратена[15]

Когда я однажды надоедал моему учителю Рембрандту бесконечными вопросами, он весьма справедливо ответил мне: «Старайся научиться хорошо выполнять то, что ты уже знаешь; тогда наверное скоро откроешь и то, о чем сейчас спрашиваешь и что от тебя пока еще сокрыто».

Мысли Рембрандта, изложенные Хоогстратеном в письме брату[16]

Надо уметь выполнять все, что знаешь и стараться понять все, что берешь в руки. А этому удобнее всего научиться на родине. Подготовляйся там, как в начальной школе, чтобы потом в высшей быть способным к восприятию более высоких воззрений. Учись прежде всего следовать богатой природе и отображать

то, что найдешь в ней. Небо, земля, море, животные, добрые и злые люди—все служит для нашего упражнения. Равнины, холмы, ручьи и деревья дают достаточно работы художнику. Города, рынки, церкви и тысячи природных богатств взывают к нам и говорят: иди, жаждущий знания, созерцай нас и воспроизводи нас. В отечестве ты откроешь так много любезного сердцу, приятного и достойного, что, раз отведав, найдешь жизнь слишком короткой для правильного воплощения всего этого. И на самых ничтожных вещах можно научиться осуществлять основные правила, которые окажутся пригодными для самого возвышенного.

Оценка творчества Рембрандта у Фелибьена[17]

«Рембрандт тогда еще был в живых. Этот довольно универсальный художник написал множество портретов. Все его картины выполнены в очень своеобразной манере, сильно отличающейся от того гладкого письма, которого обыкновенно придерживаются фламандские художники. Часто он ограничивался только широкими мазками кисти и накладывал свои в высшей степени густые краски одну рядом с другой, не смягчая их и не растворяя одну в другой. Но так как вкусы различны, то многие очень восхваляли его произведения. Правда, в них много мастерства, и он делал великолепные головы. И если не во всех сказывается изящество кисти, то во все вложено много мощи. Рассматриваемые с известного расстояния, вещи Рембрандта производят очень хорошее впечатление и обнаруживают большую пластичность».

«Правда,—сказал Пимандр[18], — портреты художника, о котором вы говорите, сильно отличаются от портретов ван Дейка. Качества, необходимые для того, чтобы сделать красивую голову, о которых вы сами только что упомянули, не присутствуют в портретах Рембрандта. Недавно я видел один из них. Все краски отделены одна от другой, и отчетливые мазки кисти наносят такой необычайно плотный красочный слой, что лицо кажется ужасным, если его рассматривать вблизи. А так как для глаза нет необходимости в большом расстоянии, чтобы охватить простой портрет, то я не думаю, что зритель будет удовлетворен, рассматривая столь мало законченные работы»[19].

«Не все работы этого мастера таковы,—продолжал я.—Он так хорошо размещал тона и полутона одни рядом с другими, так удачно располагал свет и тени, что вещи, порой кажущиеся только эскизными набросками, все же выходят удачными, если, как я уже говорил, вы не рассматриваете их слишком близко. Ибо на расстоянии сильные мазки кисти и густота краски, отмеченные вами, становятся незаметными для глаза и, сливаясь вместе, производят желаемый эффект»...

«Но вернемтесь, прошу вас, к художнику, которого покинули и чья манера, столь непохожая на других, заставила и нас удалиться от него. Он не только,—продолжал я,—отличался от других художников своей живописной манерой, но он гравировал офорты совершенно особенным образом. Можно встретить много весьма любопытных его офортов и, между прочим, отличные портреты, хотя и совершенно непохожие на обычные гравюры. Он умер в 1668 г.»[20]

Похвальное слово Рембрандту и его картине «Свадьба Самсона» Филиппа Ангеля[21]

Весьма достохвально, когда мы, художники, употребляем на пользу то, что нам оставили наши предшественники. Так поступают многие из современных мастеров, и все мы должны усердно отряхать пыль со старых книг, чтобы приобрести исторические знания. К этим приобретенным из книг сведениям, которые мы хотим использовать в рисунках, гравюрах или картинах, следует присоединить результаты нашего собственного размышления. Тогда мы сохраним нашу художественную свободу и в то же время не будем насиловать исторических фактов, а только богаче украсим наши произведения. Так поступали древние и так работают многие из знаменитых современных художников: пользующийся широкой известностью Рембрандт, Ян Ливенс, Бакер, Блекер и другие. Я видел «Свадьбу Самсона» Рембрандта[22], в которой этот мудрый ум обнаруживает всю глубину своего подхода, изображая гостей не сидящими, а возлежащими за столом, как это было в обычае у древних и как это еще и сейчас практикуется в Турции. Чтобы сделать наглядным, чья это свадьба, Рембрандт изобразил на первом плане Самсона с длинными волосами. Кроме того, Самсон представлен в момент, когда он задает свою загадку, схватив большим и средним пальцами пра-

вой руки левый средний палец. Одни из гостей подымают свои бокалы с вином, другие целуются. Из картины видно, что изображен пир, как он происходил во времена Самсона, и ясно, что художник имеет в виду определенную свадьбу. Этого результата Рембрандт достигал внимательным чтением истории и размышлениями над ее смыслом.

И. Зандрарт о Рембрандте[23]

Следует удивляться, что отменный Рембрандт ван Рейн, отпрыск равнинной страны и сын мельника, все же от природы так сильно стремился к благородному занятию художествами, что путем прилежания, врожденной склонности и способности достиг высокой степени в искусстве. Он начал работать в Амстердаме у знаменитого Ластмана и в силу природной одаренности, неустанного усердия и непрерывных упражнений не оставлял бы желать лучшего, если бы посетил Италию и другие страны для изучения антиков и теории искусства. К тому же он умел только с грехом пополам читать по-голландски[24], и потому книги могли мало помочь ему. Неудивительно, что он упорно придерживался раз усвоенных точек зрения и не боялся спорить против наших художественных теорий, анатомии и меры частей человеческого тела, против перспективы и пользы античных статуй, против Рафаэлева искусства рисовать и разумных правил, а также против в высшей степени необходимых для нашей профессии академий, противореча им и уверяя, что следует придерживаться исключительно природы и не связывать себя другими правилами[25]. Поэтому он не обращал внимания, когда при наложении света и тени, а также контуров вещей, противоречил горизонту, если по его мнению это было хорошо и помогало делу. А так как он чувствовал свою неуверенность в контурах[26], то во избежание опасности прибегал к густому наложению теней и стремился только к общей гармонии и связи, что ему превосходно удавалось. Он умел не только великолепно выразить природу, но и украсить ее естественными средствами колорита и сильных акцентов (особенно в полуфигурных картинах или в головах старых людей), а также прибегая к нарядным одеяниям и другим тонкостям.

Наряду с этим он травил на меди очень много разнообразных рисунков, которые собственноручно печатал, из чего видно,

Рембрандт. Обнаженная натура.

что он был очень прилежный, неутомимый человек. Успех снабдил его большими денежными средствами, и его дом в Амстердаме был полон множеством детей, которых ему отдавали в обучение. Из них каждый ему уплачивал ежегодно по сто гульденов, не считая выгоды, которую мастер извлекал из картин и гравюр этих учеников, что вместе с его собственноручными работами приносило ему от двух до двух тысяч пятисот гульденов ежегодно[27]. Конечно, если бы он умел обходиться с людьми и разумно устраивать свои дела, он мог бы еще увеличить свое богатство. Он не был расточительным, но общался всегда только с людьми низкого происхождения, что сильно влияло на его работу[28].

В похвалу ему служит то, что он умел очень разумно и искусно сочетать краски, воссоздавая подлинную, живую, хорошо гармонизированную правдивость природы, чем открыл глаза на всех тех, кто по общему обыкновению был скорее красильщиком, чем живописцем, резко наносившим жесткие и несмягченные краски одну рядом с другой, так что такие его произведения не имели ничего общего с природой, а походили на ящички с набором красок из москательных лавок или на куски ткани, вынесенные из красильни.

Рембрандт был также большим любителем хороших картин, рисунков, гравюр и разных чужеземных редкостей, которые собирал в большом количестве. Среди них находилось немало диковинок. За это также его многие высоко ценили и восхваляли.

В своих произведениях художник дает мало света, за исключением наиболее значительного пункта своей художественной темы, вокруг которого он искусно комбинирует свет и тени, сочетая их с глубоко продуманной, основной идеей. Благодаря этому колорит становится горячим, и в целом сказывается высокий разум художника. В изображении старых людей, их кожи и волос он обнаруживал большую тщательность, терпение и опыт, так что эти портреты в высшей степени близки к настоящей, обыкновенной жизни. Но он редко брал мифологические сюжеты античности и писал мало исторических картин[29], занимаясь большей частью непритязательными, не требующими особых сведений живописными (как их называют нидерландцы) темами, которые ему были по вкусу, являясь всецело результатами, выисканными из природы. Он умер в Амстердаме, оставив сына, также хорошо сведущего в искусстве[30].

Рембрандт. Ученик, работающий при свече.

Суждение С. ван Хоогстратена о картине Рембрандта «Ночной дозор»

Художник не должен выстраивать свои фигуры одну рядом с другой, как это часто встречается на голландских групповых портретах стрелковых компаний. В композиции должно господствовать единство, что как раз имеется на картине Рембрандта, в которой отдельные портреты даже чрезмерно подчинены целому. Картина эта, за многое заслуживающая порицания, переживет всех своих соперников, благодаря своей живописной идее, изяществу композиции и той силе, которая в ней заключена. По сравнению с ней другие портреты стрелковых обществ производят впечатление фигур из колоды игральных карт. Впрочем, было бы желательно наличие большего количества света в картине.

Отзыв Бальдинуччи[31] о Рембрандте

Около 1640 г. жил и работал в Амстердаме Рембрандт ван Рейн (по-нашему Рембрандте дель Рено) родом из Лейдена, живописец, прославленный превыше своих заслуг. Он написал большое полотно, которое было помещено в гостинице, отведенной иностранным кавалерам, и на этом полотне изобразил команду одной из гражданских стрелковых компаний, чем создал себе большое имя, которого не могли добиться и более искусные, чем он, художники. Между прочими фигурами он изобразил капитана с ногой, поднятой для марша, вложив ему в руку алебарду, так хорошо написанную перспективно, что она отовсюду казалась в полную свою величину, несмотря на то, что длиной не превышала полулоктя[32]. Однако все остальное, особенно принимая во внимание требования, которые можно было предъявлять к человеку, пользующемуся такой известностью, вышло сдавленным и запутанным, так что фигуры мало отличались друг от друга, несмотря на то, что были с большим тщанием исполнены с натуры. За эту картину, о которой на его счастье громко кричало современное поколение, он получил 4000 скуди—той монетой, которая равняется приблизительно 3500 нашим тосканским скуди[33].

В доме одного коммерсанта, члена магистрата, он выполнил на стенах масляной краской много изображений из басен Ови-

дия. В Италии, поскольку это дошло до нашего сведения, имеются две его собственноручные картины, а именно: в Риме, в галлерее князя Памфилио, голова мужчины с редкими волосами и в тюрбане, и во Флоренции, в Королевской галлерее, в зале портретов художников его автопортрет.

Этот художник исповедывал в то время религию менонитов[34], ложную и противоречащую учению Кальвина, потому что она допускает крещение только по достижении 30-летнего возраста. Мениониты не избирали себе образованных проповедников, но обращались к услугам людей низкого звания, которых и почитали, во всем же остальном они руководились собственным произволом.

Этот живописец, бывший в то же время гравером, сильно отличался от других людей как своим рассудком, так и поведением. В своей живописной манере он был также экстравагантен и создал себе прием, который можно считать всецело его собственным. Он не пользовался контурами, внешними или внутренними, а работал отдельными мазками, которые налагал повторно, создавая таким путем тени сильные, но не глубокие. Работая мелкими мазками, Рембрандт медленно подвигался вперед и затрачивал на выполнение вещей больше времени и усилий, чем кто-либо другой.

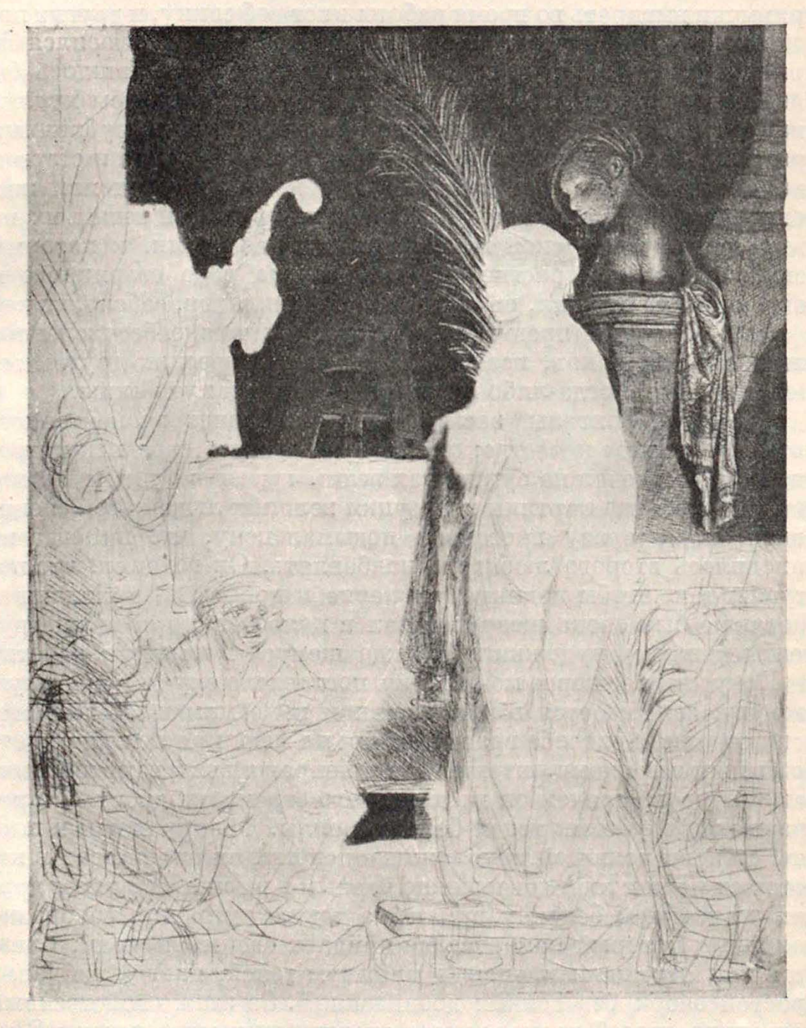
Он мог бы выполнить весьма большое количество портретов, так велика была слава, приобретенная его колоритом, которому, однако, мало соответствовал его рисунок. Но на деле находилось не слишком много желающих заказать ему свой портрет, ибо было известно, что он заставляет заказчиков позировать в течение двух и даже трех месяцев. Причина такой медлительности заключалась в том, что, как только первичная работа была выполнена, Рембрандт принимался вторично накладывать новые мазки и мазочки до тех пор, пока краска на этих местах не начинала возвышаться по крайней мере на полпальца. О нем можно сказать, что он не давал себе отдыха, много писал, но мало вещей оканчивал. Несмотря на это, его так ценили, что один его рисунок, на котором почти ничего нельзя было рассмотреть, был продан на аукционе за 30 скуди, как об этом рассказывает Бернард Кейль из Дании, достохвальный художник, в настоящее время работающий в Риме и в течение 8 лет бывший в учении у Рембрандта.

Рука об руку с этой необычайной живописной манерой шел и образ жизни Рембрандта. Он был чудаком первого сорта, ко-

торый всех презирал. Его внешности, его грубому и плебейскому лицу вторило поношенное платье, запачканное в силу привычки вытирать во время работы кисти об спину, и других подобных же обыкновений[35]. Занятый работой, он не согласился бы принять самого первого монарха в мире, и тому пришлось бы уйти и возвращаться до тех пор, пока он не застал бы художника свободным. Рембрандт часто посещал места публичных аукционов и здесь скупал вышедшие из употребления и старинные одеяния, если они казались ему необычайными или живописными. Не удаляя покрывающей их грязи, он вешал их на стены своей мастерской между изящными вещами, к которым также питал пристрастие,—вроде разного рода старинного и современного оружия, стрел, алебард, кинжалов, сабель, ножей и тому подобных предметов. Он собирал также бесчисленное множество рисунков, гравюр, медалей и всяческих других вещей, которые когда-либо могли понадобиться художнику.

Большой похвалы заслуживает Рембрандт за почтенное, хотя и странное качество: он так высоко чтил свое искусство, что когда встречал на аукционах вещи, имеющие к нему отношение, особенно картины и рисунки великих людей этой специальности, то сразу настолько подымал цену, что никогда не находилось второго любителя надбавлять. Он говорил, что поступает так, чтобы поднять уважение к профессии художника. Он также был очень щедр и давал в пользование свои инструменты каждому художнику, нуждавшемуся в них для работы.

Искусство, которое может быть поставлено ему в подлинную заслугу, заключается в изобретенном им самим в высшей степени странном способе гравирования на меди при помощи крепкой водки штрихами, штришками и неправильными черточками, без контуров, причем он прежде всего стремился добиться прозрачных и глубоких теней большой силы. Обнаруживая в высшей степени развитой вкус к живописному, он окрашивал в некоторых местах лист совершенно черным цветом, оставляя в других нетронутой белизну бумаги, а также применял сообразно колориту, который намеревался придать своим фигурам, близким или отдаленным, иногда минимум теней, иногда же давал простой очерк без всяких добавлений[36]. За этот, свойственный ему лично способ гравирования знатоки искусства ценили Рембрандта гораздо более, чем за живопись, в которой, как мы сказали выше, он обнаруживал скорее случайные удачные особенности, чем подлинное превосходство. Свои гравюры он помечал



Рембрандт. Художник, рисующий с модели.

надписью Рембрандт, составленной из плохо согласованных бесформенных букв.

Благодаря офортам Рембрандту удалось собрать богатое состояние, что развило в нем непомерную гордость и повышенное мнение о себе самом. Когда ему показалось, что его оттиски не продаются за цену, которую они заслуживают, то он нашел способ повысить во всем мире желание их иметь: с чрезвычайными затратами стал он скупать их по всей Европе до тех пор, пока их нельзя было достать ни за какую цену. Между прочим, на аукционе в Амстердаме он купил за 50 скуди оттиск «Воскрешения Лазаря», в то время как сам владел медной доской, гравированной его собственной рукой. В конце концов такими странными выдумками он расстроил свое состояние и дошел до крайности. С ним приключился случай редкий среди художников—он обанкротился. После этого ему пришлось уехать из Амстердама и поступить на службу к шведскому королю[37]; там, к несчастью, в 1670 г. он умер.

Вот сведения, какие мы до сих пор сумели собрать об этом художнике от человека, который в свое время его знал и с ним близко общался. Нам осталось неизвестным, упорствовал ли Рембрандт и далее в своем ложном вероисповедании. Еще живы некоторые из его бывших учеников—вышеупомянутый Бернард Кейль из Дании, Говард Флинк из Амстердама. В колорите они следовали манере учителя, но гораздо лучше рисовали свои фигуры. Из числа остальных его учеников необходимо упомянуть живописца Герарда Доу из Лейдена.

Суждение Роже де Пиль[38] о Рембрандте и его искусстве

Прозвище ван Рейн дано ему по месту его рождения, деревни, расположенной на одном из рукавов Рейна, протекающего через Лейден. Он был сыном мельника и учеником довольно хорошего амстердамского художника по имени Ластман, но профессиональными познаниями он обязан качествам собственного ума и своим размышлениям. Не следует, однако, искать в его трудах ни правильности рисунка, ни античного вкуса. Он сам говорил, что его целью является только подражание живой природе. И эта природа существовала для него в созданных человеком вещах, как они являются нашему взору. Он собирал

старинное оружие, старинные инструменты и головные уборы, массу старинных вышитых тканей и говорил, что это его антики. Но такое пристрастие не мешало ему интересоваться красивыми итальянскими рисунками, которых он собрал большое количество, так же как и прекрасных эстампов. Однако они не принесли ему заметной пользы, ибо воспитание и привычка имеют большую власть над нами. Впрочем, он написал много портретов, сила, привлекательность и правдивость которых поразительны.

Его гравюры офортом имеют много общего с его живописной манерой. Они выразительны и одухотворены, особенно в портретах; штрихи их положены так умело, что выражают и тело и жизнь. Число собственноручно исполненных им эстампов около 280[39]. Среди них несколько раз встречаются его автопортреты, и по надписанному на них году видно, что он родился вместе с веком[40]. Из дат, которыми помечены его эстампы, самая ранняя—1628 г., а самая поздняя—1659[41]. По четырем или пяти гравюрам можно заключить, что он был в Венеции в 1635—1636 гг.[42] Он женился в Голландии и награвировал портрет своей жены вместе со своим. До четырех и пяти раз ретушировал он свои эстампы с целью изменения светотени и в поисках хорошего эффекта. Повидимому, белая бумага не всегда была ему по вкусу для оттисков, ибо он напечатал многие из них на полутоновой бумаге, преимущественно китайской, имеющей рыжеватый оттенок и особенно ценимой знатоками.

Его способ гравирования отличается от всех, известных мне. Он несколько напоминает черную манеру, однако последняя была изобретена позже[43]. Несмотря на то, что у Рембрандта была хорошая голова и он зарабатывал много денег, его влекло к общению с людьми низкого происхождения. Кое-кто из интересовавшихся его репутацией указывал ему на это: «Когда я хочу дать отдых своему уму,—отвечал он им,—я ищу не почести, а свободы»; и когда ему однажды поставили в упрек его своеобразную колористическую манеру, которая делала его картины шероховатыми, он отвечал: «Я живописец, а не красильщик». Он умер в Амстердаме в 1668 г.[44]

Размышления Р. де Пиль о работах Рембрандта

Таланты, которыми одаряет нас природа, приобретают особую ценность в зависимости от способа их культивирования, и

пример Рембрандта служит веским доказательством власти, которую привычка и воспитание имеют над людьми. Этот художник от рождения был одарен блестящей гениальностью и солидным умом, творческой силой, тонкими и оригинальными идеями; его композиции были выразительны, а движения ума необычайно живы. Но с молоком матери он впитал вкусы своей страны, рос все время в неприглядной и грубой среде, поздно познакомился с истиной, более совершенной, чем та, которой он всегда следовал, поэтому его произведения не выходят из привычного для него круга, независимо от хороших задатков его одаренности. Мы не найдем в Рембрандте ни понимания Рафаэля, ни античного стиля, ни поэтических мыслей, ни изящества в рисунке, но только то, что способна произвести действительность его страны, воспринятая живым воображением. Сильным движением своего гения он порой преодолевал низость окружения, но, не имея никакого опыта в искусстве прекрасной пропорции, легко впадал опять в дурной вкус, к которому у него выработался навык.

По этой именно причине Рембрандт написал мало картин на исторические сюжеты, хотя в его рисунках заключается бесконечное множество мыслей, не менее насыщенных и острых, чем лучших художников. Большое количество этих рисунков, находящихся у меня под рукой, может служить убедительным доказательством тому, кто захочет воздать им должное. И хотя в его эстампах нет такой богатой игры ума, как в рисунках, все же их светотень и выразительность отличаются незаурядной красотой.

Правда, талант Рембрандта не был направлен на то, чтобы производить отбор прекрасного из действительности[45]. Но он владел чудесным искусством имитировать природу, о чем можно судить по различным, сделанным им портретам. Их можно безбоязненно сравнивать с произведениями любого художника, и перед ними зачастую бледнеют портреты самых великих мастеров. Если контуры Рембрандта неправильны, то линии его рисунка дышат разумом, и каждый мазок кисти в живописи так же, как каждый штрих в его гравированных портретах, придает чертам лица жизненность и правдивость, которую мы с восхищением приписываем гению мастера.

Он владел предельным пониманием светотени, и его локальные тона взаимно подкрепляют и оттеняют друг друга. Его карнации[46] не менее правдивы, свежи и изысканы, чем тициановские.

Рембрандт. Хендрикье позирует Рембрандту.

Оба эти мастера были уверены, что существуют краски, взаимно уничтожающие друг друга при чрезмерном смешении, и что поэтому следует избегать, сколько возможно, втирать их кистью одну в другую. При помощи гармонирующих между собой красок эти художники подготовляли первый слой, возможно более точно приближавшийся к природе. На эту еще влажную поверхность они наносили легкие мазки чистых красочных тонов, воспроизводя всю силу и свежесть природы, и таким путем доводили до конца то, что наблюдали в модели. Разница между ними в том, что у Тициана мазки более сглажены и неуловимы, чем у Рембрандта, у которого они отчетливо выделяются, если рассматривать их вблизи. Однако при известном отдалении они кажутся у Рембрандта совершенно слитными, благодаря своей

правильности и гармонии красок. Эта техника свойственна одному Рембрандту и является убедительным доказательством того, что талант этого мастера выше всяких случайных удач. Он был хозяином своих красок и распоряжался искусством их применения с верховной уверенностью мастера.

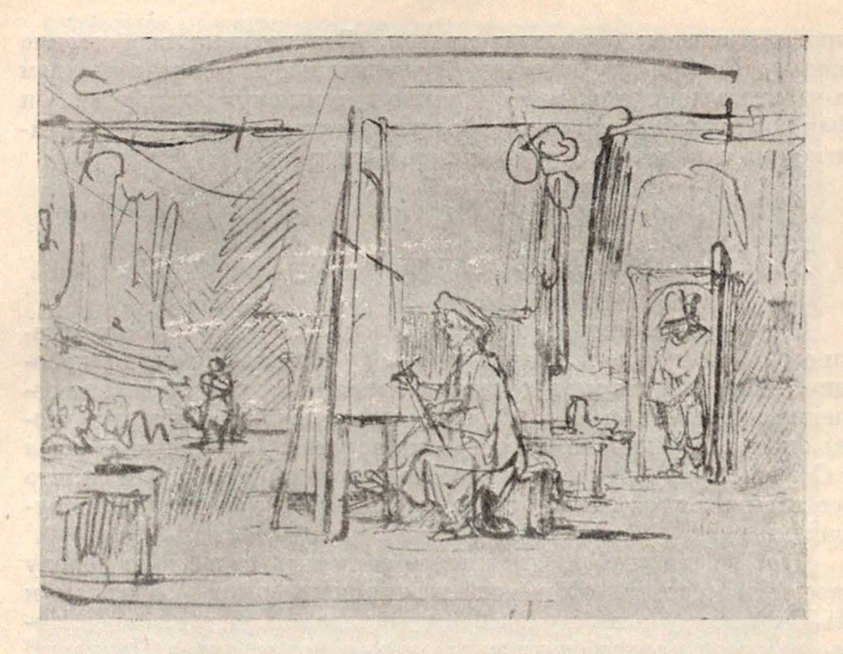
Хоубракен[47] о Рембрандте

Родители Рембрандта хотели сделать из него ученого и отдали его с этой целью в латинскую школу Лейдена. Но его выдающиеся способности к рисованию заставили их изменить свое решение и послать сына к Якобу Исааку ван Сваненбюргу, чтобы он овладел началами своего мастерства. Рембрандт пробыл у Сваненбюрга три года и за это время сделал такие успехи, что все дивились и ожидали от него значительных достижений в будущем.

Чтобы дать сыну возможность заложить серьезную основу своему искусству, отец решил отправить его в Амстердам к П. Ластману, у которого Рембрандт оставался шесть месяцев. После этого он провел еще несколько месяцев у Якоба Пейнаса[48] и затем решил заниматься самостоятельно, что ему сразу великолепно удалось. Другие полагают, что Пейнас был его первым учителем, а Симон Леувен говорит в своем кратком описании Лейдена, что Иорис ван Схотен был учителем Рембрандта и Яна Ливенса.

В то время как Рембрандт старательно и с большой охотой день за днем совершенствовался самостоятельно в доме своих родителей, его иногда посещали любители искусства, рекомендовавшие его, в конце концов, одному господину в Гааге, которому он решил показать и предложить только что законченную им картину. Рембрандт пошел с ней пешком в Гаагу и продал ее там за сто гульденов.

Это блестящее начало показало ему возможность зарабатывать деньги, и его рвение так выросло, что он заслужил одобрение всех знатоков. У него не было отбою от работы. А так как ему приходилось часто отправляться в Амстердам для выполнения портретов, а также и других работ, то он нашел удобным переселиться туда, полагая, что в этом городе его успех будет обеспечен. Он это выполнил около 1630 г.[49]



Рембрандт. Художник в студии.

В Амстердаме Рембрандт нашел много заказов и много учеников. Поэтому он снял на Бломграхт амбар, где каждому отвел помещение, часто отделенное от другого только бумажной или полотняной стеной для того, чтобы ученики могли писать с натуры, не мешая один другому...

Как художник, он был богат идеями, поэтому имеется большое количество различных его эскизов одного и того же сюжета. Настолько же неистощим оказывался он по отношению к чертам лица и позам, а также разнообразен был в области костюма. За это он заслуживает похвалу перед всеми другими художниками, особенно если его сравнить с теми, кто постоянно воспроизводил в своих картинах одни и те же физиономии, одежды, как если бы все люди были близнецами.

Да, в этом он превосходит всех, и я не нахожу ни одного художника, который бы так разнообразно варьировал свои эскизы одной и той же темы, что являлось результатом подробных

наблюдений над всевозможными душевными движениями, служащими необходимым поводом для определенных явлений и сказывающимися в определенном выражении человеческого лица или в различных движениях тела. Так знатокам его рисунков знакомы, кроме двух офортов, еще различные эскизы, изображающие то мгновение, когда Христос обнаруживает себя в преломлении хлеба перед учениками, которые пошли с ним в Эммаус. Большое количество рисунков изображает этих двух учеников, пораженных и взволнованных исчезновением Христа у них на глазах. Мы сами гравировали на меди одно из этих изображений. Оно нам больше всего понравилось, благодаря великолепно выраженному удивлению учеников, безмолвно устремивших взоры на пустой стул, на котором за мгновение перед тем сидел Христос.

Но следует сожалеть, что Рембрандт, столь склонный к переменчивости и легко увлекавшийся разнообразием, только наполовину заканчивал многие из своих картин, а еще чаще оставлял неоконченными офорты, так что только те, которые выполнены до конца, дают нам представление о прекрасных произведениях, какие мы могли бы получить от него, если бы он заканчивал все то, что начинал. Это особенно ясно видно на так называемом «Листе в сто гульденов», которому мы можем только дивиться, так как нельзя понять, каким образом художник сумел выполнить его исключительно на основе первоначального грубого эскиза. Самый способ работы ясно обнаруживается в портрете Лютмы[50], существующем в сыром наброске, затем в оттиске с выработанным фоном и, наконец, в совершенно законченном виде.

Так же трактует он и свои картины. В некоторых из них отдельные части закончены во всех деталях, тогда как остальные как бы намазаны сверху грубой малярной кистью без всякого соблюдения рисунка. Но его нельзя было уговорить отказаться от этого способа, и он обычно повторял в свое оправдание, что «картина закончена, как только художник осуществил в ней свое намерение». Он так далеко заходил на этом пути, что мог замазать прекрасную Клеопатру, лишь бы заставить сильнее блестеть одну единственную жемчужину.

Вспоминаю пример его своеволия в этом отношении. Однажды он работал над большим портретом, на котором написал заказчика, его жену и детей. Когда портрет был наполовину готов, случайно околела его обезьяна. Не найдя под рукой другого по-

Рембрандт. Мастерская Рембрандта.

лотна, он написал ее на этом же портрете. Понятно, что заказчики не могли примириться с присутствием рядом с ними на портрете отвратительной дохлой обезьяны, но Рембрандт так любил животное, что готов был скорее оставить у себя недоконченную вещь, чем в угоду заказчикам замазать обезьяну. Эта картина долгое время служила стеной, разделяющей мастерские учеников.

Однако в лучших собраниях существует много картин его письма, которые во всех частях одинаково старательно выполне-

ны. Большинство из них давно приобретено за высокие цены и вывезено в Италию и Францию.

Я заметил, что в молодости он имел гораздо больше терпения и старательней выполнял свои картины, чем позже. Это особенно видно на картине, известной под именем «Кораблик апостола Петра»[51], которая долгое время находилась в собрании бывшего старшины, бургомистра Яна Якобса Хинлопена в Амстердаме[52]: положение фигур и черты лица так сообразованы с событием, как только можно себе представить, и при этом все в целом исполнено более тщательно и прилежно, чем это вообще в правилах Рембрандта. В этом же собрании находится еще одна картина Рембрандта—«Аман, Эсфирь и Ассур на пиру», содержание которой и выраженные там движения и чувства поэт Ян Фосс, хороший знаток искусства, описал в стихах[53].

Так же старательно исполнена картина, называемая «Грешная жена»[54], у господина Виллема Сикса, главного старшины города Амстердама. Гризайль «Проповедь Иоанна крестителя»[55] вызывает восхищение согласным с природой изображением лиц слушателей, а также разнообразием одеяний: она находится у почтмейстера Яна Сикса в Амстердаме. Из чего я должен заключить, что Рембрандт придавал особенное значение именно этим частям изображения и не обращал внимания на остальное. Я в этом тем более убежден, что мне многие из его учеников рассказывали, что иногда он набрасывал какое-нибудь лицо десятью различными манерами, прежде чем написать его на полотне, и был в состоянии провести целый день или даже два дня, драпируя по своему вкусу тюрбан на голове. Что касается обнаженной модели, то он не подготовлял ее особенно долго и большей частью лишь поверхностно прорабатывал ее. Хорошие руки встречаются у него редко, потому что он, особенно в портретах, прятал их в тенях или же просто писал морщинистую руку старика.

Его обнаженные женщины,—самый великолепный сюжет для художника, на который все знаменитые мастера, начиная с древности, затрачивали все свое усердие,—как говорят, слишком жалки, чтобы их можно было воспевать в стихах или прославлять в музыке. Это образы, перед которыми можно испытывать только чувство неудовольствия и, следовательно, удивляться, что человек с талантом и умом Рембрандта был столь своенравен в выборе своих оригиналов[56].

К. ван Мандер рассказывает, что Микеланджело (Каравад-

Рембрандт. Портрет Я. Лютмы.

жо) имел обыкновение говорить: каждая картина, что бы она ни изображала и кем бы ни была написана, никуда не годится, если все ее части не исполнены с натуры; этой наставнице нельзя ничего предпочесть. Поэтому он не делал ни единого штриха, не имея перед собой живой модели. Того же мнения придерживался и наш великий мастер Рембрандт, выставлявший положение, что необходимо исключительно следовать природе; все остальное в его глазах не имело цены[57]. Он никогда не хотел быть связанным чужими образцами и следовать отменным примерам художников, стяжавших себе бессмертную славу изображением прекрасного, но удовлетворялся подражанием природе, как она ему являлась, не производя при этом никакого выбора.

По этому поводу поэт Андреас Пельс[58] в своей дидактической поэме «Gebruik en Misbruik des Tonnels» очень метко замечает о нем: «Если он иногда писал обнаженную женщину, то брал моделью не греческую Венеру, но прачку или работницу с торфяных болот и называл свое чудачество подражанием природе. Все иное казалось ему пустыми прикрасами. Вялые груди, бесформенные руки, следы от пояса юбки на животе и подвязок на икрах ног должны быть заметны; этим отдается дань природе, т. е., очевидно, собственной природе Рембрандта, не терпевшего никаких правил и никаких теорий о пропорциях человеческого тела».

Хвалю искренность Пельса и призываю читателя правильно истолковать мое нелицеприятное суждение, ибо я высказываю его не из ненависти к произведениям художника, а для того, чтобы сравнить различные точки зрения и художественные взгляды и пробудить стремящихся к познанию подражать наиболее достойным. Вместе с вышеупомянутым поэтом я вынужден воскликнуть:

«Какая потеря для искусства, что такая мастерская рука не воспользовалась достойным образом присущей ей силой! Ибо кто превосходил его одаренностью? Но чем значительней талант, тем более крупную ошибку делает он, не желая связывать себя никакими правилами и основоположениями, возомнив, что может познать все из себя самого».

Работы Рембрандта в его время высоко ценились и за ними так гнались, что, как гласит пословица, ему не только платили деньги, но сверх того его еще и упрашивали. Многие годы он был так сильно завален заказами, что заказчикам приходилось подолгу дожидаться своих портретов, хотя Рембрандт, особенно в свои последние годы, работал столь быстро, что его

картины, рассматриваемые вблизи, казались намазанными кистью маляра[59].

Поэтому посетителей своей мастерской, желавших осмотреть его работы вблизи, он останавливал, говоря, что краски дурно пахнут. Рассказывают, что он однажды написал портрет, на котором краска лежала так густо, что портрет можно было поднять с пола за нос[60].

Драгоценные камни, жемчуг, цепочки и тюрбаны на его портретах написаны так пастозно, как если бы они были выкованы. Благодаря этой манере его картины даже на далеком расстоянии не утрачивали силы своего воздействия.

Из большого количества великолепных портретов следует особенно отметить его автопортрет у господина ван Бейнингена, который так искусен и силен в колорите, что не уступит самому блестящему портрету ван Дейка или Рубенса. Голова кажется выступающей из портрета и готовой обратиться с речью к зрителю.

Не менее похвал выпало на долю автопортрета в галлерее великого герцога во Флоренции, того, который висит там вместе с автопортретами Ф. Конинка, Миериса, Г. Доу, Б. ван дер Хельста, Ф. Вета из Антверпена, М. Мусхера, Е. Схалькена, Ж. де Лересса, А. ван дер Верфа, К. де Мора и ван дер Неера.

Но мы достаточно сказали о его картинах; следует поговорить о его неподражаемых офортах. Их одних было бы достаточно, чтобы утвердить его славу. Любители искусства насчитывают несколько сот офортов Рембрандта и не меньшее число рисунков пером на бумаге[61], где он так искусно и отчетливо выразил в чертах лица движения чувств при различных происшествиях, что этому можно только дивиться. Гнев, ненависть, печаль, радость представлены так правдиво, что из штрихов пера можно вычитать все значение этих чувствований.

Один из самых замечательных рисунков изображает последнюю трапезу Христа. Я видел его у любителя искусства ван дер Схелинга, а в настоящее время он находится во владении много раз упоминавшегося Виллема Сикса и ценится дороже 20 дукатов, хотя это только эскиз, набросанный пером на бумагу. По этому рисунку можно судить, что Рембрандт был способен воспринимать длительное впечатление от наблюдений разнообразных движений души[62].

Много богатых по замыслу исторических изображений, фигур, портретов и большое число мужских и женских голов испол-

нены им одной иглой, причем иногда весьма тщательно, затем травлены на меди и распространены в оттисках для удовольствия любителей.

Он владел совершенно своеобразным способом обрабатывать свои доски, и этот способ он не сообщал ученикам. Невозможно понять, как исполнены его гравюры, потому что секрет ушел в могилу вместе с изобретателем.

В качестве примера можно привести портрет Лютмы. Известны три различных оттиска его: один с еле намеченным наброском, другой несколько более отделанный, где видна рама окна, и, наконец, третий, законченный с большим тщанием и искусством. Также на портрете Сильвиуса[63] видно, что он сначала был только грубо протравлен, а нежные промежуточные тона и подчеркнутые тени введены лишь впоследствии. Вся трактовка офорта так тонка и нежна, как это доступно только для техники меццотинто.

Эти работы принесли ему большую славу и немалую прибыль, росту которой особенно способствовало его обыкновение производить на своих досках незначительные изменения или добавления, после которых оттиск шел в продажу, как новый. Страсть к новым состояниям была в то время так велика, что истинными любителями считались лишь те, которые обладали Юноной с короной и без короны на голове[64], Иосифом со светлым и с затененным лицом[65] и тому подобными вариантами. Женщину у кафельной печки[66], один из его самых незначительных листов, каждый хотел иметь в белом чепце и без него, с ключом на печке и без ключа, хотя, повидимому, считая этот лист слишком незначительным для себя, Рембрандт предоставлял продавать его своему сыну Титусу.

У него было много учеников, из которых каждый платил ему ежегодно 100 гульденов, и Зандрарт, который вел с ним знакомство, говорит, что, по его расчету, Рембрандт ежегодно имел от них доходу более 2 500 гульденов. Кроме того, он был так жаден к деньгам, что его ученики, знавшие это, часто ради шутки рисовали на полу маленькие монеты, за которыми он тогда протягивал руку, но, устыдившись своей ошибки, делал вид, что ничего не замечает[67].

Если сюда прибавить деньги, которые он зарабатывал кистью, а он брал хорошие цены за свои картины, то, очевидно, он нажил большое состояние; тем более, что он не тратил денег в харчевнях и веселых компаниях, а дома жил скромно и в пылу работы

часто обедал куском сыра, хлебом и селедкой. Несмотря на то, вслед за его смертью в 1674 г.[68] не было слухов об оставшемся после него значительном имуществе.

Его жена была крестьянкой из Рарепа или Рансдорпа в Ватерланде; невысокая ростом, она имела приятные черты лица. Ее портрет можно видеть рядом с портретом художника на его офортах[69].

На склоне лет Рембрандт общался главным образом с простыми людьми и с художниками...

Ян Грифье, ученик Р. Рогмана[70], охотно хотел бы перейти в мастерскую Рембрандта, но Рембрандт отклонил этот переход, сказав, что Рогман и он слишком хорошие друзья, чтобы он согласился переманивать от него учеников.

Произведения Рембрандта, заключавшие что-то новое, в свое время встречали всеобщее одобрение, так что художники, желавшие иметь успех, были вынуждены придерживаться его манеры даже тогда, когда сами владели несравненно лучшей. Поэтому Говарт Флинк[71] и другие пошли в ученье к Рембрандту. Среди них находился также мой земляк, Арент де Гельдер[72], который, после того как воспринял начатки искусства у С. ван Хоогстратена, отправился в Амстердам изучить живописный способ Рембрандта. Это ему отлично удалось, и к его славе могу сказать, что никто ближе его не подошел к Рембрандту. И если многие впоследствии оставляли манеру письма Рембрандта, он один упорно держался ее...

А так как в то время манера Рембрандта всеми восхвалялась и все следовало выполнять в этом роде, чтобы понравиться обществу, то он (Г. Флинк) нашел нужным усвоить колорит и живописную технику Рембрандта. В короткий срок он научился так хорошо подражать ему, что многие из его работ считались подлинными вещами Рембрандта и продавались за таковые. Однако впоследствии Флинку пришлось с большим трудом отвыкать от этого способа письма, ибо еще до смерти Рембрандта истинные знатоки искусства и ввоз итальянских произведений открыли всем глаза, и светлая манера снова сделалась общепризнанной...

Ему (Бакеру)[73] предстояло выбрать манеру, достаточно значительную, чтобы можно было смело придерживаться ее. Картины ван Дейка и Рембрандта тогда особенно высоко ценились. Он долго в нерешительности колебался на распутьи между обои-

ми, однако в конце концов выбрал себе в качестве образца манеру первого, как имеющую более прочное будущее...

Николай Маес[74] в юности учился живописи у Рембрандта, но рано оставил его манеру, потому что начал работать главным образом в портретной живописи и заметил, что дамам больше по вкусу светлые краски, чем коричневый тон.

Инвентарь картин, мебели и домашней утвари, принадлежащих Рембрандту ван Рейн, проживающему по ул. Брестрат, близ шлюза св. Антония[75]

§ 1. В передней

1. Небольшая картина Адриана Броувера, изображающая пирожника. 2. Небольшая картина «Игроки», того же Броувера. 3. Молодая женщина с ребенком, небольшая картина Рембрандта ван Рейн. 4. «Мастерская художника», вышеназванного Броувера[76]. 5. «Жирная кухня», того же Броувера. 6. Гипсовая голова. 7. Двое голых ребятишек из гипса. 8. Спящий ребенок из гипса. 9. (не разобрано). 10. Небольшой пейзаж, Рембрандта. 11. Другой пейзаж, его же. 12. Маленькая спящая фигура, его же. 13. «Рождественская ночь», Яна Ливенса. 14. «Иероним», Рембрандта. 15. Маленькая картина с зайцами, его же[77]. 16. Маленькая картина со свиньей, его же. 17. Маленький пейзаж, Геркулеса Зегерса. 18. Пейзаж, Яна Ливенса. 19. Другой пейзаж, его же. 20. Маленький пейзаж, Рембрандта. 21. Борьба львов, его же. 22. Пейзаж при лунном свете, Яна Ливенса. 23. Голова, Рембрандта. 24. Голова, его же. 25. Натюрморт, пройденный Рембрандтом. 26. Воин в панцыре, его же. 27. Vanitas[78], пройденная Рембрандтом. 28. Vanitas со скипетром, пройденная Рембрандтом. 29. Марина, законченная Гендриком Антониссеном. 30. Четыре испанских стула, обтянутые юхтой. 31. Два таких же стула с черными сиденьями. 32. Сосновая подставка.

§ 2. В боковой комнате рядом с передней

33. Картина с самаритянином, пройденная Рембрандтом. 34. «Богач и Лазарь», Пальма Веккио, половина которой при-

Рембрандт. Два негра.

надлежит Питеру ла Томб[79]. 35. Вид задней стороны дома, Рембрандта. 36. Две борзых с натуры, его же. 37. «Снятие со креста» большого размера, в красивой позолоченной раме, Рембрандта[80]. 38. «Воскрешение Лазаря», его же[81]. 39. «Куртизанка за туалетом», его же[82]. 40. Маленький лесной пейзаж, Геркулеса Зегерса. 41. «Товия», Ластмана. 42. «Воскрешение Лазаря», Яна Ливенса. 43. Маленький горный пейзаж, Рембрандта. 44. Маленький ландшафт, Говерта Янтса. 45. Две головы, Рембрандта. 46. Гризайль, Яна Ливенса. 47. Две гризайли, Порселлиса. 48. Голова, Рембрандта. 49. Голова, Броувера. 50. Вид на дюны, Порселлиса. 51. Такой же меньшего размера, его же. 52. Маленький отшельник, Яна Ливенса. 53. Две маленьких головы, Луки ван Валкенбюрга. 54. Пожар в лагере, старого Бассано. 55. Шарлатан с Броувера. 56. Две головы, Яна Пейнаса. 57. Архитектурная композиция, Луки Лейденского. 58. Священник с Яна Ливенса. 59. Маленький этюд с обнаженной натуры, Рембрандта. 60. Маленький ландшафт с пастухом и стадом, его же. 61. Рисунок, его же. 62. Бичевание Христа, его же. 63. Гризайль, Порселлиса. 64. Гризайль, Симона де Флигера. 65. Маленький ландшафт, Рембрандта. 66. Голова с натуры, его же. 67. Голова, Рафаэля де Урбино. 68. Этюды с натуры с домами, Рембрандта. 69. Маленький ландшафт с натуры, его же. 70. Маленький пейзаж с несколькими домиками, Геркулеса Зегерса. 71. Юнона, Пейнаса. 72. Зеркало в раме черного дерева. 73. Рама черного дерева. 74. Холодильник из мрамора. 75. Стол из орехового дерева с ковром из Турнэ. 76. Семь испанских стульев с сиденьями зеленого бархата.

§ 3. В комнате, следующей за передней

77. Картина Иефта. 78. Мария с ребенком, Рембрандта. 79. Распятие Христа, эскиз, его же. 80. Обнаженная женщина, его же. 81. Копия с Аннибале Караччи. 82. Две поясные фигуры, Броувера. 83. Другая копия с Аннибале Караччи. 84. Маленькая марина, Порселлиса. 85. Голова старика, ван Эйка.

86. Портрет мертвого, Абрама Винка. 87. Воскресение мертвого, Арт ван Лейдена. 88. Эскиз, Рембрандта. 89. Копия с эскиза Рембрандта. 91. Освящение храма Соломона, гризайль, его же. 92. Обрезание Христа, копия с Рембрандта. 93. Два маленьких пейзажа, Геркулеса Зегерса. 94. Позолоченная рама.

Рембрандт. Евангелист Матвей.

95. Маленький дубовый стол. 96. Четыре картонных экрана. 97. Дубовый пресс. 98. 4 простых стула. 99. 4 зеленых подушки от стульев. 100. Медный котел. 101. Вешалка для платья.

§ 4. В задней комнате или зале [83]

102. Маленький лесной пейзаж неизвестного мастера. 103. Голова старика, Рембрандта. 104. Большой пейзаж, Геркулеса Зегерса. 105. Женская голова, Рембрандта. 106. «Замирение страны», его же[84]. 107. Деревенский вид, Говерта Янтса. 108. Маленький бык с натуры, Рембрандта[85]. 109. Большая картина «Самаритянка», Джорджоне, половина которой принадлежит Питерсу ла Томб. 110. Три античных статуи. 111. Эскиз «Погребения Христа», Рембрандта[86]. 112. Маленькая «Барка Петра», Арт ван Лейдена. 113. Воскресение Христа, Рембрандта. 114. Маленькая мадонна, Рафаэля де Урбино. 115. Голова Христа, Рембрандта. 116. Маленький зимний пейзаж, Гриммера 117. Распятие Иисуса, Лелио да Новеллара. 118. Голова Христа, Рембрандта[87]. 119. Маленький бык, Ластмана. 120. Vanitas, пройденная Рембрандтом. 121. Vanitas, гризайль Рембрандта. 122. Жертвоприношение Авраама, Яна Ливенса. 123. Vanitas, пройденная Рембрандтом. 124. Пейзаж, гризайль Геркулеса Зегерса. 125. Вечерние сумерки, пейзаж Рембрандта. 126. Большое зеркало. 127. 6 стульев с синими сиденьями. 128. Дубовый стол. 129. Вышитый ковер на стол. 130. Пресс из кедрового дерева. 131. Шкап для детского белья из того же дерева. 132. Кровать с периной. 133. 2 подушки. 134. Два одеяла. 135. Синий полог. 136. Плетеный стул. 137. Грелка.

§ 5. В кунсткамере

138. Два земных глобуса. 139. Маленькая шкатулка с минералами. 140. Маленькая колонна. 141. Маленький оловянный горшок. 142. Фигурка мочащегося ребенка. 143. Две остиндские чаши. 144. Такая же плоская чаша с маленьким китайцем. 145. Статуя императрицы. 146. Пороховница из Ост-Индии. 147. Бюст императора Августа. 148. Маленькая чашка из Индии. 149. Статуя Тиверия. 150. Швейная шкатула из Ост-Индии.

151. Бюст Кайя. 152. Калигула. 153. Два фарфоровых казуара. 154. Гераклит. 155. Две фарфоровых фигурки. 156. Нерон. 157. Два железных шлема. 158. Японский шлем. 159. Карпатский (?) шлем. 160. Римский император. 161. Голова негра, вылепленная с натуры. 162. Сократ. 163. Гомер. 164. Аристотель. 165. Бронзированный античный бюст. 166. Фаустина. 167. Железный панцырь и шлем. 168. Император Гальби. 169. Император Оттон. 170. Император Вителий. 171. Император Веспасиан. 172. Тит Веспасиан. 173. Император Домициан. 174. Юний Брут. 175. 47 образцов животных морских и земноводных и т. п. 176. 23 штуки животных, морских и земноводных. 177. Сетка (?) с двумя тыквенными бутылками и одной оловянной. 178. 8 больших муляжей из гипса с натуры.

§ 6. На задних полках

179. Большое количество раковин и морских растений, кораллов и других редкостей. 180. Статуя античного амура. 181. Маленький аркебуз, пистолет. 182. Редкостный железный щит, украшенный фигурами работы Квинтина-Кузнеца (Массейса). 183. Старинный рог для пороха. 184. Турецкий рог для пороха. 185. Шкатулка с медалями. 186. Щит, украшенный плетеньем. 187. Две совершенно обнаженные статуи. 188. Маска принца Морица, снятая после его смерти[88]. 189. Лев и бык, моделированные с натуры. 190. Несколько стеблей тростника. 191. Арбалет.

§ 7. Художественные книги[89]

192. Книга с эскизами Рембрандта. 193. Книга с гравюрами на дереве, Луки Лейденского. 194. Такая же с гравюрами на дереве (не разобрано). 195. Такая же с гравюрами на меди Франческо Ванни и Федериго Бароччо. 196. Такая же с гравюрами на меди с картин Рафаэля де Урбино. 197. Маленькая позолоченная кровать, работы Верхульста. 198. Книга с гравюрами на меди Луки Лейденского с дублетами и единственными экземплярами. 199. Книга с рисунками главнейших мастеров мира. 200. Драгоценная книга Андреа Мантеньи. 201. Большая книга с рисунками и гравюрами различных мастеров. 202. Еще большая книга с рисунками и гравюрами различных мастеров.

203. Книга с любопытными рисунками, миниатюрами, а также гравюрами на дереве и меди, изображающими различные одежды. 204. Такая же книга с гравюрами старого Брейгеля. 205. Такая же с гравюрами с Рафаэля де Урбино. 206. Такая же с очень драгоценными гравюрами с него же. 207. Книга с гравюрами Антонио Темпеста. 208. Такая же с гравюрами на дереве и металле Луки Кранаха. 209. Такая же Аннибале, Агостино и Лодовико Караччи, Гвидо Болонского и Спаньолетто. 210. Книга с гравированными и травленными фигурами Антонио Темпеста. 211. Большая книга его же. 212. Большая книга Рембрандта. 213. Книга с гравюрами на меди Гольциуса и Мюллера, главным образом портреты. 214. Книга с очень хорошими отпечатками с картин Рафаэля де Урбино. 215. Книга с рисунками А. Броувера. 216. Очень большая книга, в ней почти все [оттиски] с работ Тициана. 217. Несколько редкостных вазочек из венецианского стекла. 218. Старая книга с рядом эскизов Рембрандта. 219. Старая книга. 220. Большая книга, наполненная эскизами Рембрандта. 221. Еще старая книга пустая. 222. Маленький трик-трак. 223. Очень древний стул. 224. Китайская чаша с минералами. 225. Большая ветка белого коралла. 226. Книга, наполненная гравюрами статуй. 227. Книга с гравюрами с Хемскерка, дающими все произведения последнего. 228. Книга с портретами с ван Дейка, Рубенса и различных других старых мастеров. 229. Книга с ландшафтами различных мастеров. 230. Книга с произведениями Микеланджело Буонарроти. 231. Две плетеные корзиночки. 232. Книга с любовными сюжетами Рафаэля, Россо, Аннибале Караччи и Джулио Бонассоне. 233. Книга с пейзажами различных знаменитых мастеров. 234. Книга с турецкими зданиями Мельхиора Лорха, Гендрика ван Альста и других, с изображениями из турецкой жизни. 235. Маленькая остиндская корзина с различными оттисками Рембрандта, Колаерта, Кока и других. 236. Книга, переплетенная в черную кожу, с лучшими эскизами Рембрандта. 237. Картон, полный оттисков Шонгауэра, Гольбейна, Ганса Брозамера и Израэля ван Мекенема. 238. Еще книга со всеми произведениями Рембрандта. 239. Книга рисунков Рембрандта с обнаженными мужскими и женскими фигурами. 240. Книга с рисунками памятников и видов Рима всех знаменитых мастеров. 241. Китайская корзина с портретными слепками. 242. Пустая книга. 243. Такая же. 244. Книга с пейзажами с натуры, рисованными Рембрандтом. 245. Книга с пробными оттисками с кар-

тин Рубенса и Иорданса. 246. Книга с портретами Миревельта, Тициана и других. 247. Китайская корзинка. 248. Книга с архитектурными гравюрами. 249. Книга с рисунками Рембрандта, изображающими животных с натуры. 250. Книга с гравюрами Франса Флориса, Бейтевега, Гольциуса и Абраама Блопарта. 251. Пакет с рисунками с антиков, Рембрандта. 252. Пять маленьких тетрадей in 4°, с рисунками Рембрандта. 253. Книга с архитектурными гравюрами. 254. «Медея» Яна Сикса, трагедия[90]. 255. Полный Иерусалим, Якова Калло. 256. Книга в пергаменте с пейзажами с натуры, Рембрандта. 257. Книга с набросками фигур, Рембрандта. 258. Маленькая книга с деревянными крышками с рисунками тарелок. 259. Тетрадь с видами, рисованными Рембрандтом. 260. Книга с образцами каллиграфии. 261. Книга со статуями, рисованными Рембрандтом с натуры. 252. Такая же книга. 263. Книга с этюдами П. Ластмана, рисованными пером. 264. Книга Ластмана с сангинами. 265. Книга первых этюдов Рембрандта. 266, 267, 268, 269. Такие же книги. 270. Большая книга с видами Тироля, нарисованными Роландом Саврей. 271. Книга с рисунками разных выдающихся художников. 272. Тетрадь in 4° с эскизами Рембрандта. 273. Книга о пропорциях Альбрехта Дюрера с гравюрами на дереве[91]. 274. Еще обрезанная книга с гравюрами Яна Ливенса и Фердинанда Боля. 275. Несколько пакетов с этюдами Рембрандта и других. 276. Кипа бумаги большого формата. 277. Шкап с гравюрами ван Флита с картин Рембрандта. 278. Обтянутая материей ширма. 279. Железный колет. 280. Ящик с райской птицей и шестью веерами. 281. Пятнадцать книг различного формата. 282. Книга на верхненемецком языке с военными сценами. 283. Книга с фигурами, гравированными на дереве. 284. Книга на верхненемецком языке Флавио Уевуса, иллюстрированная Тобиасом Штиммером. 285. Старая библия. 286. Мраморная чернильница. 287. Гипсовый слепок принца Мориса.

§ 8. В передней кунсткамеры

288. Иосиф, Арт ван Лейдена. 289. Три гравюры в рамках. 290. Благовещение Марии. 291. Пейзаж с натуры, Рембрандта. 292. Маленький пейзаж, Геркулеса Зегерса. 293. Снятие со креста, Рембрандта. 294. Голова с натуры. 295. Мертвая голова, пройденная Рембрандтом. 296. Гипсовое «Купанье Дианы», Адама ван Вианена. 297. Акт с натуры, Рембрандта. 298. Три

собачки с натуры, Титуса ван Рейна[92]. 299. Раскрашенная книга, его же. 300. Голова Марии, его же. 301. Маленький лунный пейзаж, пройденный Рембрандтом. 302. Копия с «Бичевания Христа», Рембрандта. 303. Обнаженная женская фигура с натуры, Рембрандта. 304. Незаконченный пейзаж с натуры, его же. 305. Лошадь с натуры, его же. 306. Небольшая картина, Хальса младшего. 307. Небольшая картина «Рыба» с натуры. 308. Гипсовый бассейн с обнаженными фигурами, Адама ван Вианена. 309. Старинный сундук. 310. Четыре стула с сиденьями черной кожи. 311. Сосновый стол.

§ 9. В маленькой мастерской

В первом отделении

312. 33 штуки старинного оружия и духовых инструментов.

Во втором отделении

313. 60 штук индийского оружия, стрел, колчанов, метальных копий, луков.

В третем отделении

314. 13. штук инструментов из бамбука и флейт. 315. 13 штук стрел, луков, щитов и др.

В четвертом отделении

316. Большое количество рук и голов с натуры, арфа и турецкий лук.

В пятом отделении

317. 17 рук и кистей рук, моделированных с натуры. 318. Рога оленей. 319. 4 лука. 320. 5 старинных шлемов и щитов. 321. 9 бутылок и калебас[93]. 322. 2 лепных портрета Бартольда Бена и его жены. 323. Гипсовый слепок с античной фигуры. 324. Статуя императора Агриппы. 325. Статуя императора Аврелия. 326. Голова Христа с натуры. 327. Голова сатира

с рогами. 328. Античная сивилла. 329. Античный Лаокоон. 330. Большое морское растение. 331. Вителлий. 332. Сенека. 333. 3 или 4 античные женские головы. 334. Еще 4 другие головы. 335. Маленькое металлическое орудие. 336. Некоторое количество кусков старинных тканей, разных цветов. 337. 7 струнных инструментов. 338. Две небольших картины Рембрандта.

§ 10. В большой мастерской

339. 20 штук алебард, мечей и индийских вееров. 340. Индийские мужской и женский костюмы. 341. Шлем великана. 342. 5 кирасс. 343. Деревянная труба. 344. Два негра на одной картине, Рембрандта. 345. Ребенок, Микеланджело Буонарроти.

§ 11. В передней мастерской

346. Шкуры льва и львицы и два пестрых платья. 347. Большая картина, Даная. 348. Выпь с натуры, Рембрандта.

§ 12. В маленькой конторе [94]

349. Десять картин, больших и малых, Рембрандта. 350. Кровать.

§ 13. В маленькой кухне

351. Оловянный бак для воды. 352. Несколько горшков и сковород. 353. Столик. 354. Шкап для провизии. 355. Несколько старых стульев. 356. 2 подушки от стульев.

§ 14. В коридоре

357. 9 белых тарелок. 358. 2 глиняных чашки.

§ 15. Белье, предназначенное к стирке

359. 3 мужских рубахи. 360. 6 носовых платков. 361. 12 салфеток. 362. 2 скатерти. 363. Несколько воротников и манжет.

Все это заинвентаризировано 25 и 26 июня 1656 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

Рембрандт, сын Харменса Рейна (Rembrandt Harmensz van Rijn), величайший из художников Голландии и мастер мирового значения, родился в 1606 г. в г. Лейдене, в семействе мельника. Родители отдали его в латинскую школу, и четырнадцати лет Рембрандт поступил в университет. Однако уже в следующем году мы находим его в мастерской художника Якова Сваненбурха. По прошествии трех лет успехи юноши заставляют отца послать его для обучения в Амстердам к одному из наиболее прославленных в то время живописцев, Питеру Ластману, главе неоитальянизирующего направления голландского искусства. В своей помпезной исторической живописи Ластман проявлял оригинальные особенности, оказавшие длительное влияние на Рембрандта. Произведения Луки Лейденского, Караваджо и Эльсхеймера, несомненно, также привлекали внимание молодого мастера. После шестимесячного пребывания в мастерской Ластмана Рембрандт возвращается в Лейден и начинает работать вполне самостоятельно.

Первые живописные этюды Рембрандта и первые его офорты посвящены автопортретам или являются портретами близких ему людей. По многочисленным опытам, на которых молодой мастер усердно учится, можно убедиться, что он сразу задается решением основных вопросов, которые будут занимать его всю последующую жизнь, именно: возможно совершенной передачей человеческих переживаний, с одной стороны, и проблемой светотени—с другой.

В 1631 г. Рембрандт переселяется в Амстердам для выполнения большого заказа—группового портрета, известного под названием «Анатомия доктора Тюльпа». В течение 10 лет он пишет множество портретов, являясь излюбленным портретистом амстердамских граждан. Хороший заработок дает ему возможность удовлетворить свою страсть к произведениям искусства и редким вещам и собрать богатую коллекцию картин, гравюр, рисунков, старинных одежд, оружия. В 1633 г. Рембрандт женится на Саскии ван Эйленбург, принадлежащей к родовитой голландской семье. Он делает ее героиней ряда фантастических портретов и мифологических картин, наиболее значительной из которых является эрмитажная «Даная». Произведения молодого Рембрандта середины 30-х годов—бурные, шумные и страстные вещи, исполненные сильного драматизма и динамизма.

На грани зрелого периода Рембрандта стоит наиболее прославленное его произведение—«Ночной дозор» (1642). Этот фантастический групповой портрет, вернее, гениальная попытка дать массовую сцену, движущуюся и живую, ясно определяет творческую независимость Рембрандта, уже

мало считающегося с требованиями заказчиков. Смерть Саскии (1642) ослабляет связь художника с амстердамским патрициатом, который увлекается новой вошедшей в моду гладкой живописью в светлых и холодных тонах и не в состоянии понять серьезное реалистическое искусство Рембрандта. Денежные дела Рембрандта оказываются подорванными, его задолженность растет. Сожительство со служанкой Хендрикье Стефельс, ставшей верной подругой второй половины его жизни и моделью таких великолепных произведений, как луврская «Вирсавия», подрывает репутацию Рембрандта в буржуазных кругах и меняет весь уклад его личной жизни.

Зрелый период творчества художника знаменуется углубленным психологизмом, лиризмом переживаний, богатством мягких градаций светотени, теплотой красок и объединяющим коричневатым, позднее шоколадным тоном. Появляются пейзажи, реалистические в офорте и романтические в живописи, где художник создает подлинную иллюзию пространства и воздуха. В интерьерах («Товия с женой» в Ричмонде, «Семейство плотника» в Лувре, Касселе; «Хозяин и виноградари» в Эрмитаже) тончайшие переходы светотени рождают сумерки, обволакивающие вещи мягким туманом и втягивающие их в глубину. В офортах особенности этого периода наиболее ярко выражены в портретах друзей художника (Яна Сикса, Э. Бонуса и др.) и в так называемом «Листе в 100 гульденов».

В 1656 г. Рембрандт признается по суду несостоятельным должником, и его дом и коллекции продаются с аукциона. Вырученных сумм недостаточно для покрытия всех долгов, и, чтобы избавить художника от дальнейших притязаний кредиторов и организовать сбыт его произведений, его сын Титус и Хендрикье открывают антикварную торговлю, обязуясь давать Рембрандту кров и содержание в обмен за его помощь и советы.

Отныне жизнь Рембрандта протекает уединенно, что, однако, не дает оснований считать его подавленным и угнетенным. Глубочайшие произведения его гения падают именно на годы его старости. Теперь он владеет всеми средствами и всей мудростью для реализации своих замыслов. Детальная трактовка зрелого периода уступает место широкой манере письма и обобщенной передаче форм. Простота и лаконизм сочетаются с монументальностью образов. Вместо объединяющего тона художник работает теперь отдельными широкими красочными пятнами, создавая контрастами красок впечатление объемности. Рельеф красочного слоя становится все ощутительней, и самый способ наложения краски дает иллюзию вибрирующего света. Внутренняя углубленность содержания необычайно повышается, действие концентрируется: оно исполнено трагической силы («Отречение Петра», 1656 г., «Поклонение царей», 1657 г., «Давид и Саул», 1665 г., «Блудный сын», 1669 г., офорты: «Сле-

ной Товия», «Три креста», «Христос перед народом»). Групповой портрет «Старшины суконщиков» (1661) соединяет простоту и монументальность очертаний с необычайной жизненностью лиц. В портреты этого периода (Н. Брейнинга, Я. Сикса, Магдалены ван Лоо, Титуса), а также в автопортреты Рембрандт вкладывает такую глубину содержания, что они остаются до сих пор непревзойденными порождениями гения.

Новые тяжелые утраты сопровождают последние годы Рембрандта: в 1664 г. умирает Хендрикье, в 1668 г.—Титус. В 1669 г. 4 октября смерть уносит самого Рембрандта.

* * *

1. Семь дошедших до нас собственноручных писем Рембрандта адресованы Константину Хейгенсу, секретарю штатгальтера северных Нидерландских провинций, Фридриха Генриха. К. Хейгенс представляет собой тип гуманиста-универсалиста эпохи барокко. Он—дипломат, поэт, музыкант и писатель; его сын, Христиан Хейгенс,—известный физик, открывший кольцо Сатурна и туманности в Орионе. К. Хейгенс—поклонник таланта Рембрандта еще в самый ранний, лейденский, период творчества художника. Очевидно, протекции Хейгенса Рембрандт был обязан значительным заказом, включавшим серию картин религиозного содержания на тему «Страстей Христа», для гаагского двора штатгальтера, изменившего на этот раз своему обыкновению обращаться к услугам фламандских художников, стиль которых более соответствовал требованиям придворного искусства. Приводимая переписка касается главным образом этого заказа. Упоминаемые в письмах пять картин серии в настоящее время находятся в Мюнхене, в Старой пинакотеке, куда они попали из Дюссельдорфской галлереи. «Водружение креста» и «Снятие со креста» датируются 1633 г., «Вознесение»—1636 г., а «Положение во гроб» и «Воскресение»—1639 г. Как всегда у Рембрандта, дата означает время окончания работы. Впоследствии в добавление к этой серии Рембрандт выполнил для Фридриха Генриха еще «Поклонение пастырей», находящееся в Мюнхене, и в настоящее время утраченное «Обрезание». Обе картины были сданы заказчику в 1641 г.

Что касается писем, то перевод сохраняет порядок и датировку, установленные главнейшим голландским исследователем источников о Рембрандте, Хофстеде де Гроот в его «Urkunden über R. 1575—1721, Haag, 1906».

2. Дата на первом письме приписана рукой Хейгенса. Очевидно, это дата получения письма, а не написания его. Оригинал письма находился в собрании Ферстольк ван Зелен и в 1867 г. прошел на аукционе за 219 гульденов. В настоящее время его местонахождение неизвестно.

3. Под «своими последними вещами», которые Рембрандт хочет поднести Хейгенсу, комментаторы склонны понимать офорты мастера. Однако дальнейшая переписка явно обнаруживает, что Рембрандт имел в виду отправить Хейгенсу в подарок картину своей кисти, а не произведение своей офортной иглы.

4. Двести фламандских фунтов равняются 1200 голландским гульденам.

5. Оригинал письма хранится в Британском музее в Лондоне.

6. Выполнение серии «Страстей», предназначенных для штатгальтера, падает на тот отрезок раннего периода творчества художника, который получил у его исследователей название эпохи «бури и натиска» (1634—1638). Этот период характеризуется стремлением к драматизму и динамизму, повышенной экспрессией, резкими контрастами светотени и несколько холодной красочной гаммой. В этих произведениях Рембрандт занят решением проблемы движения, в основу которой, как видно из письма, легло пристальное наблюдение действительности. Стремясь удовлетворить определенный круг заказчиков, аристократическую публику двора штатгальтера в Гааге, молодой художник в серии «Страстей», несомненно, оглядывается на заслужившие всеобщее признание особенности рубенсовского творчества. Однако преувеличенный динамизм, шумная страстность переживаний и некоторая театральность инсценировок в картинах данной серии показывают, что пути Рембрандта в дальнейшем пошли не в этом направлении.

7. Рембрандт не называет картины, которую он предназначает в подарок К. Хейгенсу. Однако единственная известная от 1639 г. картина, имеющая указанный Рембрандтом размер (10 ф. длины и 8 ф. ширины), это «Ослепление Самсона». В настоящее время она находится во Франкфурте-на-Майне в Штедтелевском институте. Очевидно, Рембрандту было известно, что Хейгенс в это время переехал в свой новый дом, для украшения которого выполняли картины и другие художники: Г. Хонтгорст, А. Ханеман и Д. Зегерс.

8. «Положение во гроб» и «Воскресение».

9. Оригинал письма находится в частном собрании м-с Альфред Моррисон в Лондоне.

10. В том же 1639 г. в мастерской Рембрандта изготовляется большой офорт, на котором сборщик пошлин Эйтенбогарт изображен в своей конторе взвешивающим мешочки с монетами, которые прислуживающий ему мальчик укладывает в бочонки. Лист в целом, повидимому, выполнен учениками, Рембрандту же принадлежат общая композиция и некоторые отдельные части изображения (например, голова Эйтенбогарта). Быть может, офорт был изготовлен в благодарность за упоминаемое в письмах содействие, которое Эйтенбогарт оказал Рембрандту в деле получения денег за придворный заказ.

11. Упоминая о «картине» (а не о «картинах»), которую следует повесить на сильном свету для надлежащего эффекта, Рембрандт, очевидно, имеет в виду предназначавшееся Хейгенсу «Ослепление Самсона», а не отправляемые принцу «Положение во гроб» и «Воскресение».

12. Приводимая характеристика помещена в незаконченной латинской автобиографии К. Хейгенса, опубликованной в 1897 г. Т. А. Worp в Bydragen en Mededeelingen van het historisch Genootschap, XVII, стр. 1—122. К автобиографическому материалу Хейгенс присоединяет здесь высказывания об искусстве и о современных ему художниках.

13. Картина Рембрандта «Иуда, возвращающий сребренники» (1629) находится в настоящее время в Париже в собрании Шиклера. Она не может быть отнесена к числу лучших произведений юношеского периода художника. Энтузиастические похвалы, расточаемые ей Хейгенсом, следует

в значительной степени отнести за счет риторических упражнений красноречивого гуманиста. Однако характеристика Хейгенса свидетельствует о том, что он правильно чувствует истинный размер одаренности Рембрандта.

14. Отрицательное отношение Хейгенса к отказу молодых художников совершить образовательную поездку в Италию характеризует направление художественного вкуса гуманистически образованных верхушек голландского общества XVII века, считавших знакомство с образцами итальянского искусства необходимым завершительным этапом всякого художественного образования.

15. *Самуэль ван Хоогстратен* (1627—1678)—голландский художник, офортист, поэт и писатель по вопросам искусства, поступил в ученье к Рембрандту около 1641 г. Автор холодных и сухо написанных портретов и жанровых сцен, он главным образом является слабым подражателем П. де Хоога, Метсю и Я. Стена. Только в рисунках дает он почувствовать свою близость к Рембрандту. Свои теоретические воззрения и практические указания по живописи Хоогстратен опубликовал в книге, озаглавленной «Inleiding tot de hooge Schoole der Schilderkonst», Rotterdam, 1678 (Введение в высокую школу живописи). Перечисляя значительнейших мастеров эпохи, он включает в этот список и Рембрандта, отмечая его необычайным эпитетом «изукрашенный».

16. Приводимые Хоогстратеном в форме письма брату наставления звучат, как подлинные мысли Рембрандта. Несомненно, что именно Рембрандт внедрял их в сознание учеников. С ними вполне согласуется как приведенный выше отказ художника отправиться в Италию, так и метод наблюдения живой действительности, который мастер неизменно кладет в основу своего творчества.

17. *Андре Фелибьен* (ум. в 1695 г.)—французский историограф, архитектор и дипломат, теоретик классицистического направления искусства, относится отрицательно к молодому буржуазному реализму, особенно ярко вспыхнувшему в Голландии XVII века. В своем полуисторическом и полуэстетическом труде «Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes», выходившем в Париже в 1666—1688 гг., он развивает теории, которые выводит из творчества Рафаэля, пропущенного сквозь призму болонской школы. Искусство Рембрандта чуждо ему, и если он живо ощущает необычайность дарования этого мастера, все же он не в силах примириться с той смелостью, с которой великий реалист нарушает непреложные в глазах Фелибьена законы «высокого искусства».

18. Сочинение Фелибьена написано в форме диалогов между Пимандром и Фелибьеном.

19. Особенности живописной техники Рембрандта, его насыщенный красочный мазок, самый рельеф которого являлся своеобразным фактором светотеневого воздействия, казались признаками варварства строгим теоретикам пуристам, охранявшим аристократическую идеализированную живопись, оперирующую утонченными красками.

20. Рембрандт умер в 1669 г.

21. *Филипп Ангель* (1616—1683)—голландский художник-офортист и писатель, состоял на службе Остиндской компании, объехал весь мир и был придворным художником у иранского шаха в Исфагани. В Эрмитаже находится его интерьер «Кухня с битым петухом и разной

утварью», в ГМИИ—«Птичий двор». Свое «Похвальное слово искусству живописи» он произнес в Лейдене, 18 октября 1641 г., в день апостола Луки, который считался покровителем художников. На другой год оно было издано под заглавием «Philips Angels, Lof der Schilderkonst, Leyden, Wil. Christiaens».

22. Картина Рембрандта «Свадьба Самсона» написана в 1638 г. В настоящее время она находится в Дрезденской картинной галлерее.

23. *Иоахим фон Зандрарт* (1606—1688)—немецкий художник и гравер, прозван «немецким Вазари» за свой объемистый историографический труд «Teutsche Akademie». Он встречался с Рембрандтом в Амстердаме около 1637—1642 гг. и пишет о нем по личным воспоминаниям, которые приблизительны и неточны. Кроме того, будучи типичным представителем идеалов аристократического искусства академистов, он не способен до конца понять Рембрандта. Во 2-е издание «Teutsche Akademie» 1774 г. вошло большое количество ложных сведений и анекдотов, искажающих личность Рембрандта.

24. Отзыв Зандрарта о Рембрандте, как о невежественном, полуграмотном голландце, в корне опровергается данными исследовательской критики XIX и XX веков (см. W. R. Valentiner. «Rembrandt in der Lateinschule»). Теперь мы знаем, что 20 мая 1620 г. имя 14-летнего Рембрандта было внесено в списки студентов Лейденского университета, филологическая и богословская кафедры которого пользовались мировой известностью. Следовательно, Рембрандт окончил латинскую школу, так как это было необходимой предпосылкой для поступления в университет. Для того, чтобы представить себе объем знаний, которые Рембрандт мог вынести из лейденской латинской школы, достаточно прочесть надпись над ее дверями: «Страх божий, языки и свободные искусства». На переднем плане в преподавании стоял латинский язык, международное средство обмена мыслей в среде ученых. Классическое наследство, античность, ее легенды о богах и героях лежали в основе гуманистического образования, стремившегося сформировать человека, выделяющегося из массы, который мог бы вступить в умственное общение с воспитанными на одинаковых идеалах людьми различных стран. Греческий язык проходился в меньшем объеме, чем латинский. Однако Рембрандт был с ним знаком: на картине Берлинской галлереи «Апостол Павел» начало послания к фессалоникийцам написано по-гречески. Каллиграфия—искусство красивого и грамматически правильного письма—также усердно внедрялась и считалась признаком высокой образованности. В старших классах проходили немного философии, логики, высшей математики, географии и истории. В учебном плане гуманизм сочетался с кальвинизмом: ученье начиналось и кончалось молитвой, читали главы из библии, хором пели псалмы, вели диспуты о еретических теориях. Университет должен был укреплять знания, приобретенные в латинской школе. Если в университете Рембрандт пробыл только один год, то все же в преддверье гуманистической образованности он вошел. Позднее, работая в мастерской своего учителя П. Ластмана в Амстердаме, он опять-таки находился в среде гуманистов, группировавшихся вокруг этого высокоценившегося современниками живописца.

25. Эти обвинения теоретика академизма огульны и утрированы. Рембрандт усиленно собирает образцы искусства великих мастеров Возрождения, и следы пристального изучения их, несомненно, наблюдаются

в его творчестве, несмотря на все его строптивые заявления, что его «антики»—это живописные лохмотья и старое оружие.

26. Искусство Рембрандта, ориентированное на колорит, пренебрегало тем, что понималось итальянцами под рисунком в академическом смысле. В XVII веке культура живописи достигла необычайной высоты. После того как венецианцы XV века открыли технику разложения цветов и тончайшим образом разработали диференциацию валеров, открытой фактуры и неслитых вместе мазков кисти, эта чисто живописная манера перешла и в другие страны. Рембрандтом она была своеобразным образом расширена в различных направлениях и углублена, благодаря особому характеру его применения светотени.

27. Зандрарт сильно преувеличивает доходы Рембрандта. Из сохранившихся счетов за проданные работы учеников мы знаем, что эти суммы были очень незначительны.

28. Аристократический автор не может простить Рембрандту его тяготения к демократическим слоям общества.

29. Историческая живопись считалась академистами высшим родом живописи по сравнению с жанром, портретом и натюрмортом.

30. Сын Рембрандта Титус умер раньше отца, в 1668 г.

31. *Филиппо Бальдинуччи* (1624—1696)—флорентинец, автор книги о началах и развитии искусства гравирования на меди.

32. С картиной Рембрандта, известной под названием «Ночного дозора», Бальдинуччи, очевидно, знаком с чужих слов. Описывая ее, он допускает ошибку, соединяя две главные фигуры этой композиции и вкладывая в руки капитана алебарду, которую на самом деле держит лейтенант.

33. Гонорар, полученный Рембрандтом за «Ночной дозор», равнялся 1600 гульденам, в то время как 3500 тосканских скуди, о которых говорит Бальдинуччи, составят в переводе на голландскую валюту того времени 1750 гульденов.

34. Бальдинуччи первый из историографов упоминает о принадлежности Рембрандта к секте менонитов. Обычно видят внешнее подтверждение этого мнения в отказе Рембрандта явиться на суд церковной общины, которая вызывала его для объяснений по поводу его сожительства с Хендрикье, а также в том, что вынесенный приговор касался только одной Хендрикье. Однако с абсолютной уверенностью утверждать этого факта нельзя. Сохранившиеся церковные записи о крещении всех рождавшихся у Рембрандта детей как от Саскии, так и от Хендрикье, свидетельствуют, что он не соблюдал основного требования менонитов, которые допускали только крещение взрослых. Пристрастие художника к блестящему вооружению, шлемам, латам, которые мы встречаем на его автопортретах и в инвентаре его имущества, также в корне противоречит убеждениям секты, запрещавшей прикасаться к оружию. Что касается доказательств внутреннего порядка, а именно характера религиозного искусства Рембрандта, то оно питается самыми разнообразными источниками, проходя через горнило его сильной и своеобразной художественной индивидуальности.

35. Сведения о поведении и образе жизни Рембрандта, очевидно, почерпнуты Бальдинуччи у Бернарда Кейля, осевшего в Риме в 1656 г. В мастерской Рембрандта Кейль учился в годы, непосредственно предшествовавшие имущественному банкротству Рембрандта, и ему осталось

неизвестным все разнообразие отдельных отрезков жизненного пути художника.

36. Правильная характеристика офортной техники Рембрандта заставляет предполагать, что Бальдинуччи был хорошо знаком с гравюрами Рембрандта, которые, разумеется, имели более широкое распространение, чем его картины.

37. Сообщение о поступлении Рембрандта на службу к шведскому королю вымышлено и дата его смерти неправильна.

38. *Роже де Пиль* (1635—1709)—теоретик искусства и дипломат, один из страстных пропагандистов Рубенса, автор изданного в Париже в 1699 г. «Abrégé de la vie des peintres».

39. Число приписываемых Рембрандту в настоящее время офортов колеблется от 75 до 268.

40. Рембрандт родился в 1606 г.

41. Дата самого раннего из офортов Рембрандта указана правильно, но самый поздний офорт теперь датируется 1665 г. Это портрет профессора медицины Яна Антонидеса ван дер Линдена, выполненный Рембрандтом с чужого оригинала.

42. Легенда о пребывании Рембрандта в Венеции выросла на основании неправильной расшифровки его подписи на некоторых офортах 30-х годов. Монограмма Рембрандта в соединении с голландским словом geretuck, т. е. ретуширован, была прочитана как venetiis, в Венеции, что создало просуществовавшую 150 лет гипотезу об итальянском путешествии Рембрандта.

43. Гравюрная техника, именуемая черной манерой или меццотинто, изобретена в середине XVII века и в XVIII веке становится во главе всех способов светотеневой графики. В основе ее лежит пятно, а не линия.

44. Рембрандт умер 4 октября 1669 г.

45. Отбор прекрасного из действительности считался необходимой предпосылкой искусства у теоретиков эпохи барокко. По их мнению, задача художника—приукрашивать, идеализировать действительность, сообразно с определенными нормами красоты, которые следует искать в античности или у Рафаэля. Позднее наивысшим образцом считался Микеланджело.

46. Карнации—тона, которыми передается цвет тела.

47. *Арнольд Хоубракен* (1660—1719)—голландский художник, плодовитый, но холодный гравер, был в одно время учеником рембрандтовского ученика Хоогстратена. Его главнейшие заслуги лежат в области историографии. Три тома Groote Schouburgh der Nederlandischen Konst-Schilders en Schilderessen, 1718—1721, являются продолжением хроники Карель ван Мандера и, несмотря на ошибки и лишний анекдотический баласт, служат наиболее значительным источником, дающим сведения об эпохе расцвета голландской живописи.

48. Ни у кого, кроме Хоубракена, не находится утверждения о Якове Пейнасе как учителе Рембрандта, в силу чего это сообщение принято оставлять под сомнением.

49. Временем переселения Рембрандта в Амстердам теперь считается конец 1631 г.

50. Офортный портрет ювелира Яна Лютмы, исполненный Рембрандтом в 1656 г.,—один из наиболее совершенных образцов его техники.

51. «Корабликом апостола Петра» Хоубракен называет небольшое полотно 1633 г., находящееся ныне в частном собрании в Бостоне и известное под именем «Христос на море». Одна из ранних вещей Рембрандта, она исполнена мелкими мазками узкой кисти и ее детали тщательно выписаны.

52. *Ян Якоб Хинлопен* — один из известнейших амстердамских коллекционеров XVII века.

53. Голландский поэт Ян Фосс в своих стихотворениях неоднократно воспевает Рембрандта как художника, распространяющего славу Амстердама до пределов далеких морей, достигаемых голландскими кораблями. Одно из таких стихотворений, изданное в 1662 г., посвящено картине, которую поэт называет «Аман на пиру Эсфири и Ассура». Возможно, что это московская «Эсфирь» Гос. Музея изобразительных искусств, датируемая 1660 г.

54. По всей вероятности, дело идет о картине на дереве «Христос и грешница», находящейся в настоящее время в Лондонской национальной галлерее.

55. Гризайль «Проповедь Иоанна крестителя», исполненная в 1635—1636 гг., хранится в Берлине в Кайзер Фридрих Музеуме.

56. Это характерное место ясно выявляет основную линию расхождения реалистического искусства Рембрандта с теориями барочной эстетики, которые в конце XVII века явились основополагающими для академического и классицистического течения. Согласно этим теориям, художник должен преодолеть природу, создавая путем отбора из своих наблюдений идеальный образ, «красоту», подчиненную нормативным понятиям, — в данном случае идеальное обнаженное женское тело.

57. Любопытно, что уже Хоубракен правильно улавливает связь, существующую между искусством Рембрандта и «натурализмом» Караваджо, взорвавшим устои классически консервативных воззрений своей эпохи.

58. *Андреас Пельс* в поэме «Gebruik en Misbruik des Toonels (Употребление сцены и злоупотребление ею), Amsterdam, bij Albert Magnus, 1681 г., стр. 35—36, указывает «на великого Рембрандта, как на пример, который должен устрашить всех, стремящихся покинуть проторенные пути искусства».

59. Период, в который Рембрандт был особенно сильно загружен заказами, относится к первым годам его пребывания в Амстердаме (1633—1642). В 40-х и 50-х годах заказы сильно уменьшаются, а к концу жизни художника становятся совсем редкими.

60. Пастозная живописная манера Рембрандта, т. е. густое наложение краски несколькими слоями, вызывало отрицательное отношение поколения, воспитавшего свои вкусы на занесенной в Голландию второй половины XVII века из Италии и Франции гладкой, зализанной живописи, оперирующей тонким, прозрачным красочным слоем.

61. Число рисунков, приписываемых Рембрандту современной критикой, превышает 2 000. Описательный и критический каталог их составлен К. Хофстеде де Гроот. C. Hofstete de Groot. Die Handzeichnungen Rembrandts. Harlem, 1906. Лучшее воспроизведение рисунков Рембрандта дано в капитальном издании, организованном Липманом, Боде и др. Berlin, 1888; Haag, 1900.

62. Рисунок, о котором говорит Хоубракен, находится в Берлинском гравюрном кабинете.

63. Офортный портрет проповедника Яна Сильвиуса, опекуна жены Рембрандта, Саскии, исполнен в 1646 г.

64. В офорте «Медея» или «Свадьба Язона и Креузы», 1648.

65. В офорте «Иосиф рассказывает свои сны», 1638.

66. В офорте «Женщина у печки», 1658.

67. Это сообщение Хоубракена в корне противоречит всему тому, что мы знаем о характере и образе жизни Рембрандта, всегда относившегося к деньгам с полной беспечностью, широко тратившего их на свои коллекции и художественные причуды. В его руках незаметно растаяли крупные суммы, которые он сам зарабатывал, а также частично полученные в приданое за Саскией 40 тысяч гульденов.

68. Хоубракен, как и другие биографы Рембрандта, ошибается относительно года смерти Рембрандта. Общество так мало интересовалось творчеством художника в последние годы его жизни, что и смерть его прошла незаметной и неотмеченной.

69. Хоубракен смешивает двух женщин, бывших спутницами жизни великого мастера. Крестьянкой была вторая жена Рембрандта, Хендрикье Стефельс. На офортах же Рембрандта портрет художника встречается рядом с изображением его первой жены, Саскии ван Эйленбург.

70. *Роланд Рогман*—голландский живописец-пейзажист, один из преданных друзей Рембрандта в старости.

71. *Говарт Флинк* (1615—1660)—один из первых учеников Рембрандта.

72. *Арент де Гельдер* (1645—1727).

73. *Адриан Бакер* (1636—1684)—короткое время был учеником Рембрандта.

74. *Николай Маес* (1632—1693).

75. Оригинальный текст инвентаря впервые опубликован с рукописи амстердамского городского архива И. Имерцелем младшим в «Lofrede of Rembrandt» (Похвальное слово Рембрандту), 1841 г., стр. 46. Банкротство Рембрандта повлекло за собой составление этого инвентаря. Подробность и точность при описании вещей говорят за то, что сам владелец занимался их перечнем.

Значение этого документа выясняется во всем своем объеме по мере знакомства с ним. Драгоценный источник, близко подводящий нас к личности Рембрандта, дает живую картину обстановки, среди которой жил и работал этот художник. При описи комнат рембрандтовского жилища перечисляются предметы, которые мы узнаем на картинах самого Рембрандта и учеников его мастерской. Инвентарь особенно важен тем, что из него мы черпаем сведения, имеющие первостепенное значение для характеристики как вкусов и интересов гениального мастера, так и источников его творчества. Инвентарь разрушает огульные обвинения современных Рембрандту представителей академической эстетики, утверждавших, что художник пренебрегал античностью и искусством великих мастеров Возрождения. В коллекциях Рембрандта этим мастерам отведено почетное место, и они представлены таким количеством слепков, статуй, картин, рисунков и гравюр, которое красноречиво свидетельствует о самом живом интересе владельца. Это подтверждается и произведениями Рембрандта, в свою очередь нередко обнаруживающими, что художник, объявивший одну природу своей наставницей, черпал также зачастую полными пригоршнями из сокровищницы итальянских классиков, причем

его гениальная творческая индивидуальность мощно и своеобразно претворяла это художественное наследство.

76. Такая картина неизвестна, и о ней не встречается никаких упоминаний в литературе.

77. Картины и рисунки, значащиеся под №№ 15, 16, 21, 27, 28, 35, 36, 43, 71, 91, 92, 113, 125, 261, 305, 344, остались не обнаруженными исследователями рембрандтовского творчества.

78. Названием «Vanitas» обозначался особый род натюрморта, изображавший предметы роскоши и культуры в сочетании с черепом и песочными часами, что должно было образно говорить о преходящем и суетном характере земных радостей перед лицом неизбежной смерти. Упоминаемые «Vanitas», очевидно, работы учеников, пройденные Рембрандтом.

79. *Питер ла Томб*—торговец картинами и предметами искусства, с которым Рембрандт в качестве художника и коллекционера неоднократно имел дело. За одним из лучших офортов Рембрандта «Проповедь Христа» 1654 г. закрепилось название «La petite Tombe», очевидно потому, что доска находилась в собственности ла Томб. За картину Пальма Веккио вместе с другой—Джорджоне, упоминаемой в инвентаре под № 109, на аукционе было выручено так мало, что за вычетом расходов на долю ла Томб досталось 32 гульдена.

80. Имеется в виду «Снятие со креста» 1634 г. Оно является вариантом темы, которую Рембрандт дал в мюнхенской серии «Страстей». Этот вариант значительно больше по размерам, богаче фигурами и глубже по задачам, которые здесь себе ставит и разрешает художник.

81. «Воскрешение Лазаря», написанное около 1630 г. и находящееся в настоящее время в Нью-Йорке в собрании Ч. Т. Иеркес.

82. По определению Боде, «Куртизанка за туалетом» 1654 г.—картина, входящая в состав эрмитажного собрания. Она носит название «Саския перед зеркалом».

83. Зала или комната, выходящая во внутренний двор, очевидно, служила спальной Рембрандту.

84. «Замирение страны» 1648 г.—аллегорическая картина на тему Вестфальского мира, завершившего тридцатилетнюю войну, в настоящее время в музее Роттердама.

85. Известны только четыре «Туши быка» Рембрандта: одна, 1637 г., находится в Филадельфии, другая, 1655 г.,—в Будапеште, третья, 1655 г.,—в Лувре и четвертая, 1655 г.,—в Глазго.

86. «Погребение Христа», 1633—1634 гг., в Глазго.

87. Головы Христа, значащиеся под №№ 115, 118, по мнению Хофстеде де Гроот, могут быть этюдами берлинского Кайзер Фридрих Музеума и филадельфийского собрания Д. Джонсона.

88. Принц *Морис Оранский*, сын Вильгельма Оранского, талантливый полководец и штатгальтер северных нидерландских провинций.

89. Под «художественными книгами» понимаются в большинстве случаев альбомы, а иногда и папки с рисунками и гравюрами.

90. К трагедии «Медея», написанной купцом гуманистом Яном Сиксом, образ которого Рембрандт запечатлевал в своих произведениях особенно проникновенно и лирично, художник исполнил фронтиспис, где изобразил свадьбу Язона и Креузы, в виде массовой сцены, разыгрывающейся под сводами необычного по архитектуре здания. Любопытно, что в трагедии Сикса не встречается эпизода, который можно было бы иллю-

стрировать таким образом. Однако удалось установить, что когда «Медея» исполнялась актерами, между двумя ее актами была введена интермедия с балетом на эту тему. Интермедия, очевидно, и послужила материалом для Рембрандта.

91. Заглавие дюрерoвской книги «Die vier Bücher von menschlicher Proportion, Nürnberg, 1528 г.

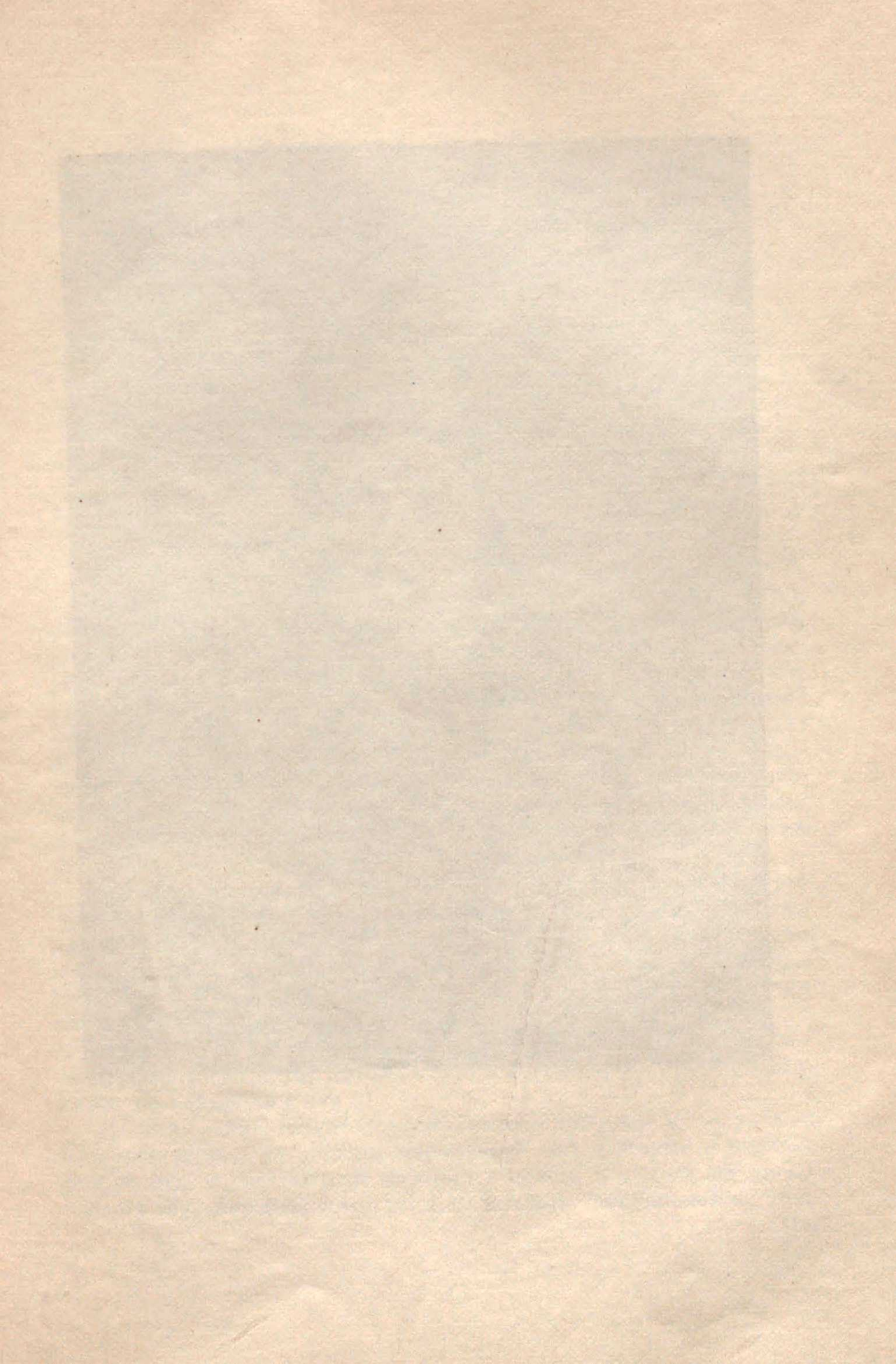
92. Работы сына Рембрандта, Титуса ван Рейн, остались необнаруженными.

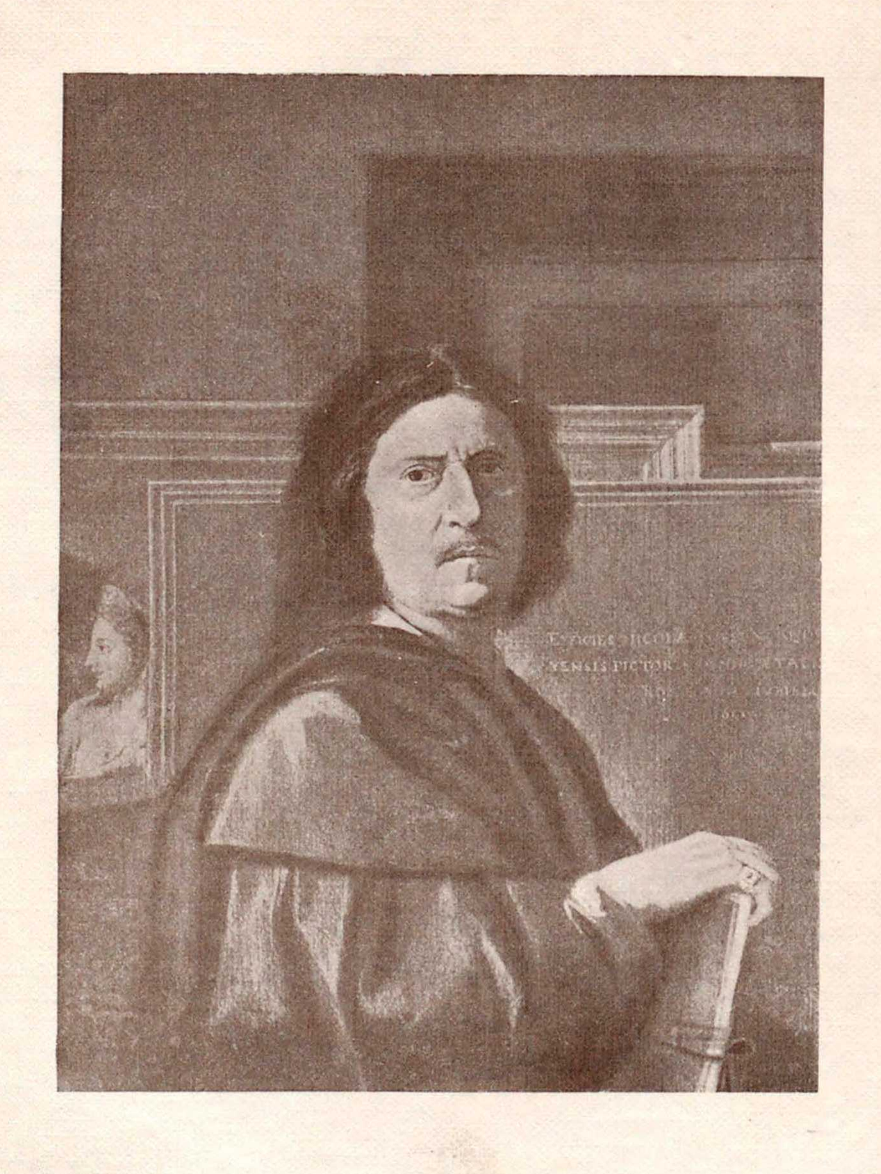
93. Тыквенные бутылки.

94. Эта комната, очевидно, служила спальной Титусу.

ЧАСТЬ ШЕСТАЯ

ФРАНЦИЯ





НИКОЛА ПУССЕН

(1594—1665)

I. ПУССЕН О СЕБЕ И ОБ ИСКУССТВЕ

Из писем к Шантелу[1]

Рим, 28 апреля 1639 г.

Я подожду, пока бог пошлет мне милость быть возле вас, чтобы отблагодарить за одолжения, которыми я вам обязан, и не на словах, а на деле, если вы сочтете меня достойным этого. В настоящий момент я не буду надоедать вам длинными речами; я лишь сообщу вам, что посылаю вам вашу картину «Манну»[2] с Бертолини, лионским курьером. Я упаковал ее тщательно и полагаю, что вы получите ее в хорошей сохранности. Я присоединил к ней другую, которую я посылаю г-ну Боннер, епанченосцу короля, так как до сих пор я не имел другого случая переправить ее ему. Вы разрешите ему взять эту вещь, так как она его.

Когда вы получите вашу, умоляю вас, если вы найдете это подходящим, украсьте ее небольшой рамой, она необходима ей для того, чтобы, когда созерцают ее во всех ее частях, лучи зрения задерживались, а не разбрасывались во-вне, получая впечатления от других соседних предметов, которые путаются с изображенным и дают смешанный свет.

Было бы очень кстати, чтобы эту раму совсем просто позолотили матовым золотом, потому что она мягко гармонирует с красками, не оскорбляя их.

В заключение, если вы вспомните о том, что я писал вам в первом письме по поводу выражений лиц, которые я обещал изобразить, и рассмотрите картину в целом, я думаю, вы легко узнаете тех, которые томятся, тех, которые восхищаются, тех,

36*

кто полон жалости, кто совершает дело милосердия, дело большой важности, кто жаждет насытиться, кто утешает, и других, потому что семь первых фигур слева скажут вам все то, что здесь написано, а все остальные—в том же роде. Читайте историю и картину, чтобы решить, все ли в ней соответствует сюжету.

И если после неоднократного созерцания вы почувствуете некоторое удовлетворение, пожалуйста, сообщите мне об этом, ничего не скрывая, дабы я мог порадоваться, что угодил вам в первый раз, как имел честь вам служить. Если нет, мы готовы ко всяческому покаянию, но умоляю вас все же принять во внимание, что мысль быстра, а плоть немощна.

Париж, 20 марта 1642 г.

Господин Соломон Жирар, мой дорогой друг, уезжая отсюда ко двору, взялся передать вам мои самые почтительные поцелуи и вместе с ними настоящее письмо. Я благодарю за честь, которую вы мне оказали, написав мне и поделившись со мной впечатлениями от прекрасных вещей, которые вы видели во время путешествия. Я убеждаюсь, что, как вы говорите, вы действительно на этот раз с бо́льшим удовольствием сорвали цветок наслаждения с прекрасных произведений, которые прошлый раз вы смотрели мимоходом, не изучая их внимательно. Вещи, обладающие совершенством, не должно смотреть второпях, но медленно рассматривать, оценивая и с пониманием. Нужно пользоваться одними и теми же средствами как для того, чтобы правильно о них судить, так и для того, чтобы хорошо их делать. Я уверен, что прекрасные девушки, которых вы видели в Ниме, не менее услаждали вашу душу своим видом, нежели прекрасные колонны Квадратного дома[3], тем более, что эти последние—лишь старые копии с первых. Мне кажется, это большое удовольствие, когда среди наших работ наступает некоторый перерыв, смягчающий их трудность. Я никогда не чувствую себя столь расположенным трудиться и работать, как тогда, когда я посмотрел что-либо прекрасное. Но, увы, мы здесь слишком далеки от солнца, чтобы иметь возможность увидеть что-либо, услаждающее глаз[4].

Рим, 7 апреля 1647 г.

Признаюсь, сударь, и это совершенно истинно, что письма, которыми вы часто оказываете мне милость, приносят мне одновременно и пользу и удовольствие. Ваше последнее, от 16 марта, произвело на меня такое же впечатление, что и предыдущие

и даже несколько большее, потому что в нем без всякого притворства и прикрас вы сообщаете мне о впечатлении, произведенном последней картиной, которую я вам послал. Я отнюдь не огорчен тем, что меня бранят и критикуют. Я к этому давно привык, ибо меня никто никогда не щадил. Наоборот, я часто бывал мишенью для злословия, а не только для порицания, что, по правде говоря, принесло мне немалую пользу, ибо не дало самомнению ослепить меня и заставило осторожно искать пути в своих произведениях, чему я хочу следовать всю жизнь. И хотя те, кто порицает, не могут научить меня сделать лучше, они все же послужат причиной того, что я сам найду для этого средства. Об одной только вещи я всегда буду мечтать, и никогда это желание не исполнится, и я не посмею даже высказать его, чтобы меня не упрекнули в слишком больших притязаниях. Поэтому перейду к другому и скажу вам, что, когда я задумал написать эту картину в той манере, в которой она исполнена, я заранее предугадывал суждение, которое о ней вынесут. Здесь есть хорошие свидетели, и они подтвердят это вслух. Я знаю, что если хоть сколько-нибудь отступить от своей обычной манеры, пошлые художники скажут: вы меняете стиль— ибо бедная живопись обрекается на штамп или, вернее сказать, на смерть (если кто-нибудь когда-либо видел ее живой, кроме как в руках у греков). Я мог бы высказать на эту тему вещи весьма справедливые и никому неизвестные. Но приходится их обходить молчанием. Я вас только прошу принимать благожелательно картины, которые я вам пришлю, хотя бы все были различны по манере и краскам. Будьте уверены, что я приложу все усилия, чтобы удовлетворить искусство, вас и себя...

Рим, 24 ноября 1647 г.

Это письмо послужит ответом на ваши два последних, одно от 23 сентября, другое от первого числа текущего месяца. Я исполняю обещание, которое дал вам, именно, что я не возьму в руки кисть ни для кого, кроме вас, пока не кончу ваши семь таинств. Послав вам шестое—тайную вечерю, я начал последнее, которое, по вашим словам, вы любите меньше других. Я, однако, даю себе слово, что оно удастся не хуже, чем то из шести, которое вам нравится больше всех.

За последнюю посланную вам картину мне уплатил поверенный г-на Гверико, как вы, вероятно, видели из векселя, который вы должны были получить, из письма, написанного

Пуссен. Суд Соломона.

мною вам при посылке названной картины и полученного вами, я уверен, раньше настоящего.

Я решил принять заказ г-на де Лиль[5], поскольку вы его рекомендуете, несмотря на то, что я предполагал писать отныне что-либо для себя, не подчиняясь больше капризам других и особенно тех, которые смотрят на все чужими глазами. Надо, однако, чтобы названный господин примирился с вещью трудной для француза, с необходимостью запастись терпением.

Что касается того, о чем вы пишете в последнем письме, мне легко освободить вас от подозрения, будто я почитаю и люблю вас меньше, нежели кого-то другого. Если бы это было так, почему в течение пяти лет я предпочитал бы вас стольким заслуженным и высокопоставленным лицам, которые весьма горячо желали, чтобы я написал для них что-нибудь, и предлагали мне свои кошельки? По какой причине я довольствовался столь умеренной платой и не брал даже того, что вы мне предлагали? Почему, послав вам первую из ваших картин, скомпанованную всего из шестнадцати или восемнадцати фигур и имея возможность сделать остальные с таким же количеством или даже его уменьшить, чтобы скорей покончить со столь долгим и утомительным делом, я увеличивал его, не думая ни о какой другой выгоде, кроме как о том, чтобы заслужить ваше расположение? Для чего я тратил столько времени, столько бегал туда и сюда, в жар и в холод, по другим вашим частным поручениям, если не для того, чтобы доказать вам, насколько я вас почитаю? Я не хочу продолжать: пришлось бы выйти из границ покорности, в которой я вам присягнул. Поверьте, что я, конечно, делал для вас то, чего не сделал бы ни для кого на свете, и что я буду всегда готов по своему желанию служить вам от всего сердца. Я отнюдь не легкомысленный человек, быстро меняющий свою привязанность, когда я отдал ее кому-либо.

Если картина нахождения Моисея в водах Нила[6], которая принадлежит г-ну Пуантель[7], полюбилась вам, разве это свидетельствует о том, что я создавал ее с большей любовью, нежели ваши? Разве вы не видите ясно, что причиной этого впечатления являются самый характер сюжета и ваше расположение и то, что сюжеты, которые я пишу для вас, должны быть представлены в другой манере? В этом заключается все мастерство живописи. Простите мою смелость, если я скажу, что вы показали себя слишком поспешным в своих суждениях о моих работах. Правильно судить очень трудно, если не обладаешь большим

Пуссен. Похищение сабинянок.

знанием теории и практики этого искусства в их сочетании. Не только вкус наш должен быть судьей, но и разум.

Вот почему я хочу предупредить вас об одной важной вещи, которая вам даст понять, что́ нужно учитывать в изображении различных сюжетов в живописи.

Наши славные древние греки, изобретатели всего прекрасного, нашли несколько модусов, посредством которых они добивались замечательных эффектов.

Это слово «модус»[8] означает в собственном смысле основание, или меру и форму, которыми мы пользуемся, создавая что-либо, которые не дают нам выходить за известные пределы, заставляя нас соблюдать во всем известную середину и умеренность. Эта середина и умеренность есть не что иное, как некий определенный и твердый способ и порядок внутри процесса, благодаря которому вещь сохраняет свою сущность.

Так как модусы древних представляли совокупность различных элементов, соединенных вместе, то их разнообразие порождало различие модусов, благодаря которому можно было понять, что каждый из них содержит всегда нечто особенное, и главным образом тогда, когда компоненты, входившие в совокупность, соединялись пропорционально, что давало возможность вызывать в душах созерцающих различные страсти. Благодаря этому мудрые древние приписывали каждому свойственную ему особенность производимого ими впечатления. По этой причине они называли дорический модус крепким, важным и строгим и применяли его для сюжетов важных, строгих и полных мудрости.

А переходя к предметам приятным и радостным, они пользовались фригийским модусом, чтобы добиться тех мельчайших переливов, той остроты, которыми он превосходит все другие модусы. Эти две манеры, и больше никакие, пользовались похвалой и одобрением Платона и Аристотеля: находя все другие бесполезными, они почитали этот модус—страстный, неистовый, очень суровый и приводящий людей в изумление. Я надеюсь раньше, чем через год, написать какой-либо сюжет в этом фригийском стиле. Сюжеты ужасных войн подходят к этой манере.

Они хотели также приноровить лидийский модус к предметам печальным, так как он не обладает ни скромностью дорийского, ни строгостью фригийского.

Иполидийский содержит известную сладостную мягкость, которая наполняет души созерцающих радостью. Он подходит к предметам божественным, к сюжетам славы и рая.

Пуссен. Пейзаж с Геркулесом.

Древние изобрели также ионийский, которым пользовались для изображения плясок, вакханалий и празднеств в виду его радостного характера.

Хорошие поэты клали большие старания и изумительное мастерство на то, чтобы приспособить слова к стихам и расположить стопы в соответствии с требованием языка. Виргилий выдержал это всюду в своей поэме, ибо для каждого из трех типов своей речи он пользуется надлежащим звучанием стиха с таким мастерством, что в самом деле кажется, будто звуком слов он ставит перед вашими глазами вещи, о которых говорит; так, там, где он говорит о любви, видно, что он мастерски подобрал слова нежные, изящные и в высшей степени приятные для слуха; там же, где он воспевает боевой подвиг, описывает морское сражение или морскую авантюру, он выбрал слова жесткие, резкие и неприятные, так что, когда их слушаешь или произносишь, они вызывают ужас. Если бы я написал для вас картину в такой манере, вы вообразили бы, что я вас не люблю.

Рим, 12 января 1648 г.

...**Я** уже написал г-ну Скаррону[9] ответ на письмо, которое получил вместе с его шутовским Тифоном[10], но то, которое пришло с вашим, причинило мне новое огорчение. Я хотел бы, чтобы его желание прошло[11] и моя живопись нравилась бы ему не более, чем мне его чудачества (burlesque). Я чрезвычайно опечален тем, что он взял на себя труд послать их мне, но, что меня еще больше огорчает, он грозит мне пародией на Виргилия и посланием, предназначенным мне в первой книге, которую он издает. Он рассчитывает заставить меня смеяться, подобно уродам вроде него. Наоборот, я должен буду плакать о том, что в нашей стране нашелся новый Герострат.

Рим, 27 июня 1655 г.

...**Когда** вы получите упомянутую картину и хорошенько ее рассмотрите, сделайте мне честь, напишите просто в открытую, как она вам показалась. Только я прошу вас прежде всего принять во внимание, что не все бывает дано одному человеку, и не нужно искать в моих работах того, что не по моему таланту. Я нисколько не сомневаюсь, что суждения тех, кто увидит это произведение, будут весьма различны. Каждый род произведений имеет не только своих авторов, но и своих любителей.

Вместе с тем неизвестно, найдется ли хотя бы в одном роде совершенный мастер, не потому только, что другой сильнее в чем-либо другом, но и потому, что не всем нравится одна и та же форма, отчасти по причине условий времени и места, отчасти из-за вкуса и мнений каждого. Первыми замечательными художниками, произведения которых действительно следует почитать и смотреть не только в силу их античности, считают Полигнота и Аглафона, примитивные краски которых долгое время привлекали столько последователей, что эти дрянные quasi-принципы искусства предпочитались принципам величайших авторов, сменивших их; все это, мне кажется, просто из-за тщеславных претензий на понимание. Живопись процветает, примерно начиная с Филиппа и до преемников Александра, но с различными достоинствами. Протоген отличался прилежанием и занимательностью; Памфил и Меланф—разумом; Антифил—легкостью; Феон Самосский—фантазией; Апеллес был очень близок к натуре, грациозной передачей которой так гордился. Подобная же разница имела место и в отношении статуй, так как Калон и Эгесий делали их более твердыми и близкими к тосканским, Каламид—менее суровыми и еще более мягкими—Мирон. У Поликлета мы находим большее мастерство и красоту, нежели у других. И хотя большинство отдает ему пальму первенства, но все же некоторые, чтобы найти и у него недочет, считают, что ему нехватает величия и что, придав человеческому телу сверхъестественную красоту, он был не в состоянии изобразить могущество богов.

Он не пытался даже изображать стариков. Но то, чего нехватало Поликлету, было присуще Фидию и Алкамену. То же самое встречаем у художников, пользовавшихся известностью в последние триста пятьдесят лет, среди которых, если кто рассудит, как следует, и я еще буду иметь свою долю.

Письмо к Нуайе [12]

Он желал бы, как некогда один философ, чтобы было возможно видеть, что происходит внутри человека, ибо там можно было бы открыть не только порок и добродетели, но также знания и добрые науки. От этого очень выиграли бы ученые люди, потому что их достоинства стали бы более известны. Но, поскольку природа рассудила иначе, правильно судить о способности

людей к наукам и искусству так же трудно, как об их хороших и дурных нравственных наклонностях.

...Все знания и все мастерство людей ученых не могут заставить остальных людей полностью верить в то, что они говорят. С давних пор это достаточно известно в отношении художников, не только древних, но и современных, как Аннибале Караччи[13] и Доменикино[14]. Они не были лишены ни мастерства, ни знаний, достаточных для того, чтобы судить об их достоинствах, не признанных, однако, как в силу их злой судьбы, так и благодаря интригам завистников, пользовавшихся при жизни этих мастеров незаслуженной славой и счастьем.

В своем несчастьи он (Пуссен) может поставить себя рядом с Караччи и Доменикино. И, обращаясь к г-ну де Нуайе, он жалуется, что тот прислушивается к злословию его врагов, тогда как сам дает им повод клеветать на него, снимая их картины для того, чтобы на их место повесить его.

Те, кто приложил руку к работам, начатым в большой галлерее[15], и думал извлечь отсюда некоторую выгоду, и те, кто надеялся получить несколько картин его кисти и был лишен этого благодаря тому, что он запретил ему работать для частных лиц,—все это враги, которые без конца кричат против него. Ему, правда, нечего их бояться, потому что, благодарение богу, он приобрел богатство—не денежное, которое можно отнять, но такое, с которым можно отправиться куда угодно. Тем не менее боль от сознания, что с ним обращаются так оскорбительно, служит ему достаточным побуждением привести основания, позволяющие ему считать свои мнения более правильными, нежели чужие, и показать ему (де Нуайе) наглость клеветников. Однако боязнь ему наскучить заставляет его высказать в нескольких словах, что те, кто внушает ему (г-ну де Нуайе) отвращение к работам, начатым им (Пуссеном) в галлерее,—невежды или хитрецы. Весь свет может судить об этом таким образом, и он сам должен был заметить, что Пуссен не случайно, а сознательно избегал недостатков и всех ужасных вещей, выступающих в том, что начал Лемерсье[16]: грузной и неприятной тяжеловесности произведения, опускания свода, который кажется падающим вниз; меланхолического и сухого вида всех отдельных частей; соединения ряда противоположных и противоречивых вещей, невыносимого для чувства и разума, как, например, слишком толстого и слишком тонкого, слишком большого и слишком маленького, слишком сильного и слишком сла-

Пуссен. Ринальди и Армида.

бого,—все это в сопровождении еще целого ряда неприятных вещей.

Там не было, продолжает он, никакого разнообразия, одно не поддерживало другое, нельзя было найти ни связи, ни последовательности. Размеры рам не были пропорциональны расстояниям, и их нельзя было удобно разглядеть, потому что рамы эти были помещены по середине свода, как раз над головой смотрящих, которые могли ослепнуть, желая их увидеть. Все подразделения неправильны, ибо архитектор пристрастился к некиим консолям, которые господствуют вдоль карниза и которых неодинаковое число с двух сторон: четыре с одной стороны и пять с противоположной. Это заставляет либо переделать всю работу либо сохранить невыносимые дефекты.

Отметив таким образом эти недочеты и приведя основания, которые побуждали его все изменить, он (Пуссен) оправдывает свое поведение и то, что он сделал, объясняя, как нужно рассматривать вещи, чтобы правильно о них судить.

Нужно знать, что существует два способа смотреть на предметы: просто их видеть и рассматривать со вниманием. Смотреть просто—означает не что иное, как получать в глазу естественное отражение формы и подобия видимого предмета. Но смотреть на предмет, созерцая его, это значит, кроме простого и естественного отражения формы в глазу, искать с особенным усердием способа хорошо постигнуть этот предмет. Таким образом, можно сказать, что простое видение (aspect) есть естественный процесс, а то, что я называю изучением (prospect), есть дело разума, которое зависит от трех вещей: опытности глаза, зрительного луча и расстояния глаза от предмета. Можно пожелать, чтобы этими познаниями были вооружены те, которые суются давать свои суждения.

Нужно принять во внимание, продолжает Пуссен, что фриз галлереи имеет двадцать один фут в вышину и двадцать четыре в длину от одного до другого окна. Ширина галлереи, которая служит расстоянием для созерцания фриза, также равняется двадцати четырем футам на всем его протяжении. Картина в середине фриза имеет двенадцать футов в длину и девять в высоту, включая и обрамление. Таким образом, ширина галлереи рассчитана на расстояние, позволяющее одним взглядом охватить картину, помещенную во фризе. Почему же говорят, что картины фриза слишком малы, если вся галлерея должна рассматриваться по частям и каждый простенок в отдельности?

Пуссен. Зима (потоп).

С одного и того же места, на одинаковом расстоянии нужно охватить взглядом половину свода над фризом и следует понять, что все, размещенное мною в этом своде, должно рассматривать, как тесно с ним связанное и плоское, не считая, что какое-либо тело нарушает поверхность свода, выступает или углубляется за ее пределы, но что все в одинаковой мере составляет его форму и поверхность.

Если бы я сделал эти части, которые соединены или кажутся соединенными со сводом, и все остальные, которые все тоже находят слишком маленькими, в бóльших размерах, чем они есть, я впал бы в ту же ошибку, какую сделали другие, и оказался бы таким же невеждой, как те, которые работали и работают еще в настоящее время над рядом значительных произведений, ясно показывающих их незнание того, что помещать более крупные и массивные предметы на самом верху и заставлять самые хрупкие и слабые тела нести на себе наиболее тяжелые и крепкие противоречит порядку и примерам, которые дает нам природа. Именно из-за этого грубого невежества здания, возводимые со столь малым знанием и пониманием, кажутся подавленными, распластывающимися, приседающими и падающими под своей тяжестью, вместо того чтобы быть элегантными, стройными и воздушными, как бы легко несущими свой вес, какими природа и разум учат нас их создавать.

Кто не поймет, какой возник бы беспорядок, если бы я поместил украшения везде, где требуют критики, и что если бы те, которые я сделал, оказались более крупными, чем они есть, то на них пришлось бы смотреть под бóльшим углом зрения и с чрезмерным усилием, и таким образом, следовательно, они оскорбляли бы глаз потому, что свод получает одинаковое, ровное освещение во всех своих частях? Не показалось ли бы тогда, что эта часть свода тянет вниз и отделяется от остальной части галлереи, нарушая мягкую последовательность других украшений? Если бы это были реальные предметы, какими, я надеюсь, они выглядят, кто был бы так нерассудителен, чтобы поместить наиболее крупные и тяжелые туда, где они не могут удержаться. Но все те, кто суется предпринимать большие работы, не знают, что уменьшение предметов в глазу происходит иначе и подчинено особым законам.

Чтобы ответить тем, кто находил свод галлереи недостаточно богатым, Пуссен прибавляет:

Ему никогда не предлагали создать самое великолепное произведение, какое только можно себе представить. И если бы ему это предложили, он свободно высказал бы свое мнение и не посоветовал бы предпринимать столь большое и столь трудно выполнимое дело. Прежде всего потому, что в Париже мало мастеров, способных на эту работу; во-вторых, по причине долгого времени, которое пришлось бы на это употребить; в-третьих, по причине громадных расходов, которые не казались бы ему целесообразными для галлереи столь большого протяжения, способной служить только для прохода и которая в один прекрасный день могла бы снова притти в такое же скверное состояние, как то, в каком он ее нашел. Ибо небрежность и недостаток любви у нашей нации к прекрасным произведениям так велики, что едва таковые создаются, как на них уже не обращают внимания, и, наоборот, часто находят удовольствие в том, чтобы их разрушать. Таким образом, он считал, что очень хорошо послужил королю, создавая произведение более изысканное, более приятное, более прекрасное, лучше продуманное и распределенное, более разнообразное, в меньший срок и с гораздо меньшими расходами, чем то, которое было начато.

Письмо к Фреар де Шамбре[17]

Рим, 1 марта 1665 г.

В конце концов надо попытаться проснуться после столь долгого молчания, надо подать голос, пока пульс бьется у нас еще немного. Я имел достаточный досуг, чтобы прочесть и изучить вашу книгу о совершенной идее живописи, которая послужила сладостной пищей моей скорбной душе, и я радовался тому, что вы первый среди французов открыли глаза тем, кто раньше смотрел только чужими глазами, давая себя обманывать общим ложным мнением. Вы разогрели и размягчили материал твердый и трудно поддающийся обработке, так что отныне может найтись кто-нибудь, кто под вашим руководством сможет нам дать свое на пользу живописи.

Рассмотрев деление этого искусства, которое дает синьор Франсуа Юниус[18], я попытаюсь кратко изложить здесь то, что я узнал.

Необходимо прежде всего выяснить, что представляет собою изображение этого рода и определить его.

Определение

Это подражание всему, что находится под солнцем, сделанное при помощи линий и красок на какой-либо поверхности; его цель—наслаждение.

Принципы, которые всякий разумный человек может усвоить:

нет ничего видимого без света,
нет ничего видимого без прозрачной среды,
нет ничего видимого без очертаний формы,
нет ничего видимого без определенного расстояния,
нет ничего видимого без цвета,
нет ничего видимого без органа зрения,
дальнейшему выучиться нельзя, это—от художника.

Но прежде всего о содержании.

Тема должна быть взята благородная, ни одно из ее качеств не должно быть придано ей мастером. Чтобы дать возможность художнику проявить свой ум и мастерство, нужно выбирать ее способной к воплощению в наиболее прекрасной форме. Нужно начать с размещения, потом перейти к украшению, отделке, приданию красоты, грации, живости, изображению костюмов, правдоподобию, строго обдумывая все. Эти последние разделы—дело художника, и выучиться им нельзя. Это золотая ветвь Виргилия, которую никто не может найти и сорвать, если его не приведет к ней судьба. Эти девять пунктов заключают в себе много прекрасного, достойного того, чтобы об этом написали хорошие и ученые руки, но я вас прошу просмотреть этот набросок и высказать мне свое мнение о нем без всякой церемонии.

II. ОТРЫВКИ ИЗ ВЫСКАЗЫВАНИЙ ПУССЕНА

Из Беллори[19]. «Жизнеописание Пуссена»

Теория и упражнения должны быть соединены в практике. Пока не сделаешься последователем определенного учения, дух не может достичь творческой силы, которая является только в результате долго продолжавшихся занятий. Молодой чело-

Пуссен. Танец времен года.

век часто сбивается с пути и редко достигает цели, если истинное руководство и хорошие примеры не указывают ему более краткие методы и более близкую цель.

Живопись есть не что иное, как изображение действий человека; только они (эти действия) предназначены для воспроизведения. Все остальное не имеет самостоятельной ценности для подражания и допускается как дополняющее, не как главные, а как второстепенные элементы картины; таким образом могут быть изображены не только действующие звери, но и другие предметы.

Искусство не отличается от природы, не может выйти за ее пределы.

Свет познания, получаемый в учении, рассеянный здесь и там, в различных людях, местах и временах, только в своем целом приводит к искусству. Весь свет (познания) или даже большая часть его никогда не соединяются в одном человеке.

Два фактора владеют душою зрителя: движение и стиль. Первое так захватывающе и действенно, что Демосфен дает ему предпочтение перед всеми риторическими ухищрениями. Марк Тулий называет его языком тела; Квинтилиан приписывает ему такую силу и значение, что он без него считает мысли, доказательства, выражения лишенными убедительности, линии и краски также теряют без него свою выразительность.

Живопись становится прекрасной, когда ее наиболее сложные средства выражения соединяются с самыми примитивными при помощи переходных, так что линии и краски сопоставлены не слишком мягко и не слишком резко. В этом смысле можно говорить о согласованности и враждебности красок и ограничивающих их линий.

Искусство величественного стиля складывается из четырех элементов: содержание, его толкование, построение и стиль. Первое, которое является фундаментом всего остального, заключается в том, чтобы содержание и сюжет были величественны, как, например, битвы, героические подвиги, божественное. Если тема, которой занялся художник, значительна, его первой заботой должно быть решение отбросить все мелкое, чтобы не противоречить возвышенному смыслу рассказа. Он должен величественное обработать смелой, размашистой кистью, а обычное и незначительное трактовать, как подчиненное. Художник

Пуссен. Аркадские пастухи.

должен не только проявить способность оформить содержание, но и силу мысли, чтобы его постичь. Надо так его обработать, чтобы, согласно характеру сюжета, привести к блеску и совершенству. Те же, кто выбирает недостойные сюжеты, делает это в силу ограниченности своего разума. Следует презирать безобразные и низменные темы, делающие невозможной их художественную обработку. Что касается толкования, то последнее есть дело разума, который пытается проникнуть в существо вещей. Так, например, Гомер и Фидий трактовали олимпийского Зевса, как того, который одним мановением потрясает вселенную. Рисунок предмета должен выражать его понимание. Композиция или построение отдельных частей может быть достигнуто не упражнением, совершаемым искусственно и с трудом, а должно приближаться к естественному. В заключение, стиль есть индивидуальная манера, обыкновение писать и рисовать так, как это вытекает из особенности таланта каждого человека, из понимания и воплощения идеи. Этот стиль, который иначе называют манерой или вкусом, зависит от природы так же, как и ум.

Новое в живописи заключается главным образом не в невиданном доселе сюжете, а в хорошей своеобразной композиции, в силе выражения; таким способом обычную и старую тему можно сделать единственной в своем роде и новой.

Если художник хочет вызвать восхищение в душах, не имея под руками подходящего материала, пусть он не вводит в свою картину никаких редкостных и неожиданных предметов. Вместо этого пусть обратит он свой разум на то, чтобы сделать свое произведение поразительным благодаря совершенству выполнения, чтобы можно было сказать: materiam superbat opus[20].

Форма каждого предмета определяется его сущностью и назначением; некоторые вызывают смех, другие отчаяние, и этому соответствует их форма.

Краски в живописи—словно приманка, предназначенная для того, чтобы убедить глаз в правдоподобии предмета так же, как легкомысленная прелесть рифмы в поэзии.

Из книги Фелибьена «Беседы о жизни и произведениях наиболее замечательных художников»

VIII. «ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО ПУССЕНА»

...Он созерцал внимательно все, что видел наиболее прекрасного, и запечатлевал в уме крепкие образы этого, говоря часто, что живописец больше научается мастерству, созерцая предметы, нежели утомляя себя их копированием.

Его не удовлетворяло познавать предметы посредством чувств или основывать свои знания на примерах великих мастеров; он прилагал особенное старание к тому, чтобы постичь основание прекрасного, сосредоточенного в произведениях искусства, будучи уверенным, что мастер не может достичь совершенства, которое он ищет, если он не знает средств его найти и ошибок, в которые он может впасть.

Он говорит прежде всего о выборе сюжетов. Он желает, чтобы они были благородными, т. е. трактовали только предметы величественные, а не простых людей и обычно низменные действия. Потому что хотя искусство живописи, как он сам говорит, простирается на подражание всему, что видимо, совершенство этого искусства и мастерство художника состоят в прекрасном выборе героических и необычайных действий. Он хочет, чтобы художник, прикладывая руку к произведению, делал бы это таким образом, как никто другой этого не делал, чтобы его работа казалась вещью новой и единственной в своем роде. И если величие идей и красота гения познаются в необычайной форме, в которую облекается произведение, то ясность и сила суждения—в выборе сюжетов.

ПРИМЕЧАНИЯ

Никола Пуссен родился в небольшом городке Нормандии, Анделисе, в 1594 г., в семье мелкого земельного собственника. Первым учителем Пуссена был мало известный, но довольно талантливый и грамотный странствующий художник Квентин Варен.

В 1612 г. Пуссен отправился в Париж, где с некоторыми перерывами он оставался до 1624 г. Его учителем там называют портретиста Фердинанда Эль. Однако решающее влияние оказали на него произведения Рафаэля, с которым он познакомился по гравюрам, а также занятия анатомией, математикой и античной литературой. К этому времени относится близость Пуссена с итальянским поэтом Марино, гостившим в Париже. Марино заказал Пуссену иллюстрации к своей поэме «Адонис». Эти рисунки сохранились до нашего времени (библиотека в Виндзоре) и являются единственно достоверными произведениями Пуссена раннего периода. Несмотря на не совсем зрелый и уверенный характер, концепция классицизма выступает в них уже достаточно ясно.

В 1624 г. Пуссен переселился в Рим. Италия, с ее громадной художественной культурой в прошлом и настоящем, была в XVII веке мечтой для всех начинающих художников, истинной колыбелью европейского искусства.

Пуссен не ограничивался зарисовкой античных статуй; он измерял их, пытаясь вскрыть математическую закономерность, положенную в их основу. Из современных мастеров самое сильное влияние оказали на формирование Пуссена итальянские академики Аннибале Караччи и в особенности Доменикино, которого Пуссен еще застал в живых и непосредственными указаниями которого, вероятно, пользовался.

В Риме Пуссен с удвоенным усердием продолжает свои теоретические занятия: он изучает геометрию, законы перспективы, оптику, анатомию, читает античную литературу, историю, священное писание, знакомится с теоретическими сочинениями по искусству Альберти, Дюрера, Леонардо да Винчи. Трактат последнего он иллюстрирует своими рисунками.

Этот период (1624—1630) является временем исканий художника, отражающих окружающую его многообразную художественную жизнь. Многие произведения Пуссена этих лет носят несомненную печать влияния современного ему передового итальянского мастера—Караваджо. Таковы в первую очередь две «Битвы» (1624—1626, в Москве и в Ленинграде), «Мучения св. Эразма» (1627, Ватикан), «Избиение младенцев» (1627—1628, Шантильи), «Снятие со креста» (1630, Ленинград). Их характеризуют сила изображаемых эффектов, перегруженность композиции, резкие ракурсы фигур, тяжелые темные тени. Барочные элементы достигают кульминационной точки в «Видении св. Иакова» (1630, Лувр).

В это же время Пуссен создает первые законченно классические произведения: «Смерть Германика» (1627, Рим) и «Разрушение Иерусалима» (1627—1628, Вена). Изображаются только героические люди, действия и чувства. Все элементы картины подчинены одному идейному центру. Трактовка пространства достигает геометрической четкости благодаря

приему чередования заходящих друг за друга барельефных плоскостей и строгой ограниченности площадки, на которой разворачивается действие. Композиция строго уравновешена. Движения фигур подчинены определенному, ненарушимому ритму. Рисунок приобретает максимальную четкость и чистоту, форма—успокоенную пластичность. С этого времени Пуссен завоевывает признание в художественном мире Рима, его известность быстро растет.

В 30-х годах Пуссен продолжает развивать классицистическую линию своего творчества. К этому времени относятся: «Спасение Пирра» (1633—1636, Лувр), «Похищение сабинянок» (1637—1638, Лувр), «Манна» (1639, Лувр) и ряд других.

На 30-е же годы падает увлечение Пуссена колористическим и живописным богатством Тициана. В это время в первый и последний раз в творчестве Пуссена абсолютная линейность сменяется живописностью, прохладные локальные краски уступают теплому, гармоничному колориту, построенному на сочетании звучных золотистых тонов. В эти годы он пишет картины: «Венера и пастухи» (Дрезден), «Венера и сатиры» (Лондон), «Вакханалия» (Лувр), «Юность Вакха» (Шантильи), «Танкред и Эрминия» (Ленинград), «Ринальдо и Армида» (Москва).

К концу 30-х годов интеллектуальный момент окончательно побеждает. Эти годы являются периодом творческой зрелости Пуссена. Возникают произведения, в которых сочетается эмоциональная и интеллектуальная глубина. Композиция приобретает максимальную уравновешенность и успокоенную ритмичность, фигуры—замечательную пластичность и чистоту контура. На 1638/39 г. падает написание Пуссеном «Аллегории человеческой жизни» (собр. Уоллес) и второго варианта «Аркадских пастухов» («Et in Arcadia ego», Лувр).

В середине 30-х годов Пуссена настойчиво приглашают в Париж. Пуссен долго колеблется и отказывается. Но, наконец, в октябре 1640 г. он покидает Рим и отправляется в Париж. Прием, оказанный ему там, носит почти торжественный характер. Король и Ришелье засыпают его милостями. Он получает звание «первого живописца короля», и ему поручаются роспись и руководство всеми декоративными работами в только что выстроенной галлерее луврского дворца.

Безраздельно господствовавшие в Париже до приезда Пуссена представители французского барокко, во главе с Симоном Вуэ, создают вокруг художника невыносимую атмосферу интриг.

Восприятия искусства для Пуссена—это интеллектуальный процесс. «Не только чувства должны быть судьями, но иразум»,—пишет он к Шантелу. Возникший у него в Париже конфликт и принципиальное отрицание барокко Пуссен излагает в приводимом нами выше письме к де Нуайе.

В сентябре 1642 г. Пуссен покидает Париж, не окончив работы в галлерее, и навсегда уезжает в Рим.

В Риме Пуссен возвращается к чисто-классическому стилю. Наиболее значительные картины этих лет: «Воздержание Сципиона» (1643, Москва), вторая серия «Семи таинств» (1644—1648, собр. Эльмор), «Елеазар и Ревекка» (1648, Лувр), «Суд Соломона» (1649, Лувр) и др.

В последние 17 лет жизни (1648—1665) Пуссен подымается на вершину своего творческого пути. В эти годы он пишет свои замечательные пейзажи. Пуссен трактует природу, как носительницу разумного организующего начала. Рационалистическое мировоззрение художника получило в его пейзажах наиболее глубокое и законченное выражение. Лучшими ландшафтами Пуссена следует считать: «Пейзаж с Диогеном» (1648, Лувр), «Пейзаж с Полифемом»» (1649, Ленинград), «Пейзаж с Геркулесом» (1649—1650, Москва) и серию «Времен года» (1660—1664, Лувр). Четвертая картина этой серии «Зима» или «Потоп» была последним законченным произведением мастера.

Умер Пуссен в Риме в 1665 г.

Перевод приводимых цитат сделан по следующим изданиям: Lettres de Poussin, publiées avec une introduction par Pierre du Colombier. Paris, 1929. Félibien des Avaux, Entrétiens sur la vie et lés ouvrages des plus fameux peintres, m. VI, Frévoux, 1725. Bellori. Vite de pitori scultori e architetti moderni. Roma, 1672.

* * *

1. *Поль Фреар де Шантелу*—французский дипломат и меценат, друг Пуссена и его постоянный заказчик.

2. Эта картина в настоящее время находится в Лувре.

3. Квадратный дом в Ниме—памятник римской архитектуры, сохранившийся на французской почве.

4. Предпринятая Пуссеном в 1640 г. поездка в Париж, на которой настаивали Людовик XIII и Ришелье, оказалась чрезвычайно неудачной. Враждебно встреченный группой художников, безраздельно господствовавших во Франции до его появления, он работает в тяжелой атмосфере склоки и интриг (см. приводимое письмо к де Нуайе). Это накладывает печать меланхолии и уныния на письма, относящиеся к последним месяцам пребывания мастера в Париже, и окрашивает в мрачные пессимистические тона его восприятие Франции.

5. *Де Лиль Сурдьер*—французский дипломат и любитель искусств.

6. Эта картина находится теперь в Лувре.

7. *Пуантель*—лионский банкир, друг Пуссена и его постоянный заказчик.

8. Модус—музыкальный лад.

9. *Поль Скаррон* (1610—1660)—французский писатель-моралист.

10. Название романа Скаррона.

11. Скаррон был одним из больших почитателей Пуссена и хотел иметь его картину.

12. *Франуса де Нуайе* — главноуправляющий королевскими строениями, один из крупнейших чиновников Франции описываемого времени, приглашенный Ришелье. Письмо цитировано в передаче Фельбьена Дезаво.

13. *Аннибале Караччи* (1560—1609)—знаменитый итальянский художник. Один из создателей болонской Академии живописи и крупнейший представитель итальянского академизма. Его искусство оказало большое влияние на творческое развитие Пуссена.

14. *Доменикино Цампьери* (1581—1641)—знаменитый итальянский художник, один из крупнейших последователей Караччи. Пуссен чрезвычайно высоко ставил его произведения. Приехав в Рим, он застал еще Доменикино в живых, был с ним непосредственно знаком и многое у него заимствовал.

15. Луврский дворец—одно из наиболее замечательных произведений французской архитектуры XVII века. Постройка велась в течение всего столетия.

16. *Жак Лемерьсе* (1585—1654)—крупнейший французский архитектор первой половины XVII века, строитель луврской галлереи.

17. *Роллан Фреар де Шамбре*—брат главного корреспондента Пуссена, Шантелу. Теоретик искусства, написавший сочинение «О совершенной идее живописи», в котором высказывает мысли, близкие к эстетическим взглядам Пуссена.

18. *Юниус*—автор напечатанного в Амстердаме в 1637 г. трактат о старой живописи (см. выше отдел о Рубенсе).

19. *Джованни Пьетро Беллори* (1615—1696)—итальянский историк искусства, написавший жизнеописания многих современных ему художников, в том числе Пуссена.

20. «Работа преодолевает материю».

ШАРЛЬ ЛЕБРЕН

(1619—1690)

Из трактата «О методе изображения страстей»[1]

Господа, на последнем заседании вы одобрили мое намерение побеседовать с вами о выражении. Необходимо прежде всего установить, в чем оно заключается.

Выражение, по моему мнению, есть простое и естественное сходство вещей, которые изображаются. Оно необходимо и проникает во все части живописи; картина не может быть совершенной без выражения. Именно оно отмечает истинный характер каждой вещи; благодаря ему мы различаем природу тел; фигуры кажутся движущимися, и все, что изображено, производит впечатление истинного.

Оно присутствует в красках точно так же, как в рисунке; оно необходимо в изображении пейзажа и в группе фигур.

Это то, господа, что я пытался объяснить вам в прошлых лекциях. Сегодня я попытаюсь показать вам, что выражение есть также та сторона живописи, которая отмечает движение души, то, что делает видимым и действия страсти.

...Когда брови поднимаются посередине, это движение вверх выражает приятное переживание.

Следует заметить, что когда бровь приподымается в середине, рот приподымается в углах, а при печали—в середине.

Но когда бровь опускается в середине, это движение означает телесное страдание и тогда производит обратное впечатление, потому что углы рта опускаются.

В смехе все части лица следуют друг за другом, ибо брови, опускаясь к центру лба, заставляют нос, рот и глаза совершать то же движение.

Лебрен: Покорение Франш-Конте.

При плаче движения сложны и противоречивы, потому что бровь опускается в сторону носа и глаз, а рот приподнимается в эту же сторону. Следует еще отметить, что когда сердце безжизненно, то таковы же и все черты лица.

И, наоборот, когда сердце испытывает какую-либо страсть, оно разогревается и напрягается, и это движение передается всем чертам лица, в особенности рту, что доказывает, как я уже говорил, что эта часть лица наиболее сильно отражает движения сердца. Ибо можно заметить, что когда оно ноет, рот опускается в углах, когда оно довольно, углы рта подымаются кверху, когда оно чувствует отвращение, рот выпячивается вперед и приподымается в середине.

ВОСХИЩЕНИЕ

Как мы уже говорили, восхищение является первой и самой умеренной из всех страстей, при которой сердце испытывает наименьшее возбуждение.

Лицо также весьма мало меняется во всех своих чертах, а если изменение есть, то оно проявляется лишь в поднятии бровей, но обе стороны остаются одинаковыми, глаза раскрыты несколько более обыкновенного, зрачок не движется между веками, прикованный к вызвавшему восхищение предмету. Рот слегка приоткрыт, но нисколько не искажен, так же как и все остальные черты лица. Эта страсть вызывает лишь замедление движения, чтобы дать душе время рассудить, что ей делать и рассмотреть со вниманием представившийся ей предмет. Если он редок и необыкновенен, то из первого простого движения—восхищения—рождается уважение.

ВОСТОРГ

Если же восхищение направлено на что-либо, что выше понимания души, как, например, всемогущество бога и его величие, тогда движения восхищения и почтения будут отличаться от вышеописанных; ибо голова будет наклонена в сторону сердца, а брови подняты кверху так же, как и зрачок.

Наклоненная таким образом голова означает преклонение души.

Поэтому же глаза и брови подняты кверху, где они как бы пытаются открыть то, чего душа не может постичь. Рот

приоткрыт, его углы чуть-чуть приподняты, что свидетельствует о переживаемом восторге.

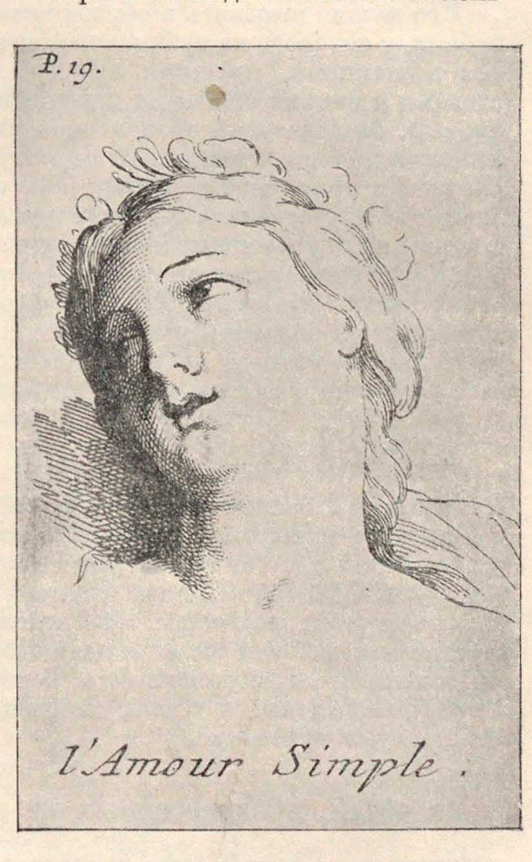
СТРАХ

Страх, когда он очень силен, выражается в том, что у пораженного им брови сильно подняты в середине, а мускулы, вызывающие их движение, резко обозначены, тесно сжаты и падают на нос, который как бы стянут в верхней части так же, как и ноздри; глаза должны казаться широко раскрытыми, верхнее веко спрятанным под бровью, белок должен быть обрамлен красным, зрачок кажется как бы блуждающим и находится скорее внизу глаза, чем наверху. Нижняя часть век должна казаться вспухшей и синеватой, мускулы носа и рук также вспухают, мускулы щек крайне жестко очерчены и принимают остроконечную форму по сторонам ноздрей. Рот будет широко открыт, и углы его резко обозначатся. Все должно быть резко обрисовано как на лбу, так и вокруг глаз. Мускулы и вены на шее сильно напряжены, волосы всклокочены, цвет лица должен быть бледный и синеватый так же, как и кончик носа, губы, уши и пространство вокруг глаз.

Лебрен Ужас.

Если глаза при этой страсти необычайно широко раскрыты, то это потому, что душа пользуется ими, дабы распознать природу предмета, внушающего страх; брови, опущенные с одной стороны и приподнятые с другой, показывают стремление приблизиться к мозгу, чтобы защитить его от зла, которое видит душа. Часть бровей, которая опущена и кажется взбухшей, свидетельствует о том, что мозг направляет сюда множество маленьких духов для того, чтобы оградить душу от грозящего ей зла.

Широко открытый рот показывает стеснение сердца от приливающей к нему крови, что заставляет его делать усилие для дыхания, от которого рот широко раскрывается.



Лебрен. Простая любовь.

ПРОСТАЯ ЛЮБОВЬ

Когда эта страсть проста, ее движения также нежны и просты, ибо лоб гладкий, брови слегка приподняты с той стороны, где находится зрачок, голова наклонена в сторону предмета, вызывающего любовь. Глаза должны быть умеренно раскрыты, белок—яркий и блестящий, зрачок мягко повернут в ту сторону, где находится предмет любви, он слегка сверкает и приподнят. Нос не испытывает никаких изменений так же, как и все остальные черты лица, лишь наполненные «духами», которые их оживляют и согревают и делают цвет лица

более живым и румяным, особенно на щеках и губах; рот должен быть немного приоткрыт, углы немного приподняты, губы кажутся влажными; эта влажность может происходить от паров, которые поднимаются из сердца.

ОТЧАЯНИЕ

Его можно выразить в образе человека, который скрежещет зубами, у которого на губах пена; он их кусает, лоб его испещрен морщинами, идущими сверху вниз. Брови нависли над глазами и сильно сжаты на переносице. Глаза горят и налиты кровью, блуждающий зрачок спрятан под бровями и кажется непрерывно сверкающим. Веки вспухли и посинели, ноздри раздуты и приподняты, кончик носа опущен. Мускулы и сухожилия этой части лица сильно вспухли, так же как и все вены и нервы на лбу и висках и четырех частях лица. Верхняя часть щек будет казаться утолщенной, около челюсти они резко обозначены и вдавлены. Раскрытый рот сильно оттянут назад, и раскрыт он больше в углах, нежели в середине; нижняя губа распухла, отвисла и совершенно посинела так же, как и все остальное лицо; волосы прямые и стоят дыбом.

НАДЕЖДА

Когда мы желаем какого-либо блага и представляется возможным им овладеть, то это благо возбуждает в нас надежду. Но так как движения этой страсти не столько внешние, сколько внутренние, мы скажем о ней немного и заметим только, что эта страсть держит все части тела в колебании между опасением и уверенностью. Так что если одна часть брови выражает страх, то другая выражает уверенность. Таким образом, все части тела и лица разделены, и в них смешаны движения, вызываемые этими двумя чувствами.

Из речей, произнесенных на заседаниях Академии

Картина не может быть законченною во всех частях, если краска в ней не применена со знанием дела и экономно.

Рисунок всегда является полюсом и компасом, который нас направляет.., дабы не дать потонуть в океане краски, где многие тонут, желая найти спасение.

Маляры стояли бы в одном ряду с живописцами, если бы рисунок не создавал между ними разницы, ибо они тоже употребляют краски и почти так же хорошо знают, как их надо накладывать.

Правила композиции не позволяют, чтобы на картине более низкие предметы заглушали или хотя бы преобладали над более благородными, даже если бы и те и другие были одинаково необходимы для разъяснения сюжета.

ПРИМЕЧАНИЯ

Шарль Лебрен—ведущая фигура французского искусства середины XVII века, эпохи Людовика XIV. Значение Лебрена объясняется не столько его художественной одаренностью, сколько необычайным размахом организационной деятельности. Получив звание «первого живописца короля», он становится осуществителем идеи государственного протекционизма в области искусства. Лебрен—один из основателей и долгое время директор парижской Академии живописи и скульптуры. Он и группирующиеся вокруг него мастера выполняют все декоративные работы в королевских дворцах, замках и особняках крупнейших представителей бюрократической и придворной знати. Все работы ведутся под его непосредственным руководством, росписи и скульптурные украшения выполняются по его эскизам. Таким образом, Лебрен является главным законодателем «величественного стиля» (grand style), который господствует в эту эпоху. В качестве директора королевской мануфактуры гобеленов Лебрен возглавляет также и всю художественную промышленность страны. Ковры ткутся по его картинам и таким образом служат одним из средств пропаганды «grand style» далеко за пределами Франции.

Лебрен родился в Париже в семье художника в 1619 г. Его учителем был Симон Вуэ, глава французского барокко первой половины столетия. Однако когда в 1640 г. приехал в Париж Пуссен, Лебрен сделался одним из его наиболее горячих почитателей и последователей. В 1642 г. он вместе с Пуссеном отправился в Рим. Там он стал успешно изучать и копировать Рафаэля, Караччи и Гвидо Рени. На относящихся к этому времени исторических композициях Лебрена сильно сказывается влияние итальянских академиков и Пуссена («Муций Сцевола», Лувр; «Смерть Катона», Лувр).

В 1646 г. Лебрен возвращается в Париж. Для него наступает более блестящий период деятельности. В 1658 г. он выполняет для Фуке росписи в замке Во ле Виконт, явившимся одним из самых замечательных памят-

ников французского искусства XVII века. В 1660 г. Лебрен пишет для короля картину «Александр в палатке Дария» и затем серию вещей, изображающих подвиги Александра Македонского. В 1662 г. он получает звание «первого живописца» и одновременно становится во главе мануфактуры гобеленов. На 70-е годы падают работы в Версале, центральное место среди которых занимает плафон в галлерее зеркал: в центре апофеоз Людовик XIV, а по бокам 8 медальонов с изображением истории его царствования.

В 80-х годах Лебрен выполняет декоративные росписи целого ряда дворцов и замков, как Марли, Со и др. Умер Лебрен в 1690 г. В последние годы жизни, после смерти покровительствовавшего ему Кольбера, Лебрен утратил свое руководящее положение, и титул «первого живописца короля» был передан его заклятому врагу, Пьеру Миньяру.

Как теоретик, Лебрен выступает в качестве создателя французской академической доктрины. Теоретические труды Лебрена представляют собой доклады, читанные им на заседаниях Академии. Он ставит себе задачей дать своим слушателям готовую рецептуру «величественного стиля». Лебрен считал себя последователем Пуссена и, действительно, исходил от него в своих теориях.

Материал взят из следующих книг:

Le Brun. Méthode pour comprendre à dessiner les passions. Amsterdam, 1713. A. Fontaine. Les doctrines d'art en France de Poussin à Diderot, Paris, 1906.

* * *

1. Сочинение Лебрена о методе изображения страстей было издано впервые в 1687 г. Оно представляет собою доклад, прочитанный художником на заседании Академии живописи и скульптуры в 60-х годах XVIII столетия. В первой части этой работы Лебрен излагает декартовский трактат о страстях. Во второй, которая является по существу оригинальным произведением Лебрена, он описывает изменения, вызываемые тем или иным аффектом в лице человека, и дает академические рецепты изображения этих переживаний на картине.

АНТУАН ВАТТО

(1684—1721)

Совет Ланкре[1]

Не терять время на дальнейшее пребывание у какого-либо учителя, итти дальше, направить свои усилия на учителя учителей—природу. Пойти в окрестности Парижа и зарисовать там несколько пейзажей, зарисовать затем несколько фигур и создать из этого картину, руководствуясь собственной фантазией и выбором[2].

Письма Жульенну[3]

Париж, 3 мая

Возвращаю вам первый том трактата Леонардо да Винчи и одновременно прошу вас принять мою искреннюю благодарность. Что касается подлинных писем П. Рубенса, то я пока еще оставлю их у себя, если вам это не очень неприятно, т. е. я их еще не закончил. Боль в левой стороне головы не дает мне спать со вторника, и Мариотти хочет дать мне завтра поутру слабительное. Он говорит, что жара, которая у нас стоит, прекрасно поможет его действию. Вы меня обрадуете сверх меры, если навестите меня до воскресенья. Я покажу вам несколько безделиц, как, например, виды Ножана, которые вам понравятся, хотя бы потому, что я делал наброски к ним в присутствии г-жи де Жюльенн, которой я почтительнейше целую руку. Я не делаю того, что хочу, потому что итальянский карандаш и сангина в настоящий момент очень тверды, а других я не могу достать.

Ватто. Отплытие на остров Цитеру.

Без даты

Господин аббат де Нуартер был столь любезен, что прислал мне полотно П. Рубенса, на котором изображены две головы ангелов и под ними на облаке фигура женщины, погруженной в созерцание.

Ничто, разумеется, не могло бы меня осчастливить, если бы я не был уверен, что лишь из дружественного расположения к вам и к вашему племяннику, господин де Нуартер решился отказаться от столь редкостной картины, как эта, в мою пользу. С той минуты, как я ее получил, я не могу оставаться спокойным, и мои глаза без устали обращаются к мольберту, на котором я поместил ее, как на аналое. Нельзя сомневаться в том, что П. Рубенс никогда не создавал ничего более законченного, чем эта картина. Будьте любезны передать мою истинную благодарность господину аббату де Нуартер, пока я не смогу ее выразить ему лично. Я воспользуюсь ближайшей почтой из Орлеана, чтобы ему написать и послать картину «Отдых на пути в Египет», которую я предназначаю ему в знак благодарности.

Париж, 3 сентября

Пользуясь возвращением Марена, привезшего мне дичь, которую вы были любезны послать мне с утра, отправляю вам полотно, на котором я написал головы кабана и черной лисицы, и вы сможете переслать его г-ну де Лосмениль, потому что в настоящий момент оно закончено. Я не могу скрыть, что мое большое полотно меня радует, и я жду удовлетворенного отзыва от вас и г-жи де Жюльенн, которая столь же безгранично любит этот охотничий сюжет, как и я сам. Жерсену[4] пришлось привезти ко мне добряка Ла Сер, чтобы увеличить холст с правой стороны, где я прибавил лошадей под деревьями, потому что я испытывал затруднения с тех пор, как добавил там все то, что было решено. Я собираюсь снова приняться за эту сторону в понедельник после обеда, потому что по утрам я делаю наброски сангиной.

ПРИМЕЧАНИЯ

Антуан Ватто—один из величайших французских художников XVIII столетия. В его творчестве впервые получили окончательную формулировку установки того интимного аристократического стиля, который принято

называть «рококо» и который был господствующим стилем европейского искусства первых трех четвертей XVIII века.

Ватто родился в 1684 г. в Валансьенне, в бедной семье мастера-кровельщика. В 1702 г., пешком, без копейки денег, он отправился в Париж. Учителями Ватто в Париже были связанный с театром художник Ниелло и гравер и декоратор Одран. Оба мастера являлись вестниками нарождающегося «рококо». Решающее влияние на формирование творческого лица художника оказало знакомство с произведениями Рубенса. Творческий расцвет Ватто падает на годы 1715—1721. В 1717 г. его утверждают в звании академика за картину «Отплытие на остров Цитеру», являющуюся одним из лучших и наиболее типичных произведений мастера. Ему присуждают специально изобретенное звание «художника галантных празднеств». В последующие годы Ватто создает свои лучшие произведения: «Жиль» (Лувр), «Общество в парке» (Дрезден и Потсдам), «Венецианский праздник» (Эдинбург), «Меццетен», ряд сцен Comedia dell'arte. В 1721 г. Ватто пишет свое последнее и одно из наиболее замечательных произведений—«Вывеску к антикварной лавке Жерсена».

Ватто умер в 1721 г. в Ножан на Марне, от туберкулеза легких, преследовавшего его всю жизнь. Кроме картин, его художественное наследие составляют небольшое количество гравюр и множество рисунков, в которых его утонченное мастерство достигает особенной высоты и заостренности.

Ватто отличался меланхолическим и скрытным характером. После него не осталось никаких дневников и тем более теоретических сочинений. В сохранившихся четырех письмах попадаются только отрывочные фразы, касающиеся искусства. Ватто понимает искусство как типичный художник эпохи рококо. Он воспринимает его чисто эмоционально, замкнуто, для себя, не стремясь вывести какой-либо закономерности и не интересуясь ею. Подобная трактовка чрезвычайно характерна для представителя стиля, который ставит своей целью сделать произведение искусства предметом камерного наслаждения.

Письма Ватто цитированы по следующим работам:

P. Mantz. Watteau. Paris (без года). E. Pilon. Watteau et son école. Paris, 1912.

* * *

1. *Никола Ланкре* (1670—1743)—известный французский художник, один из так называемых живописцев галантных празднеств. Ланкре целиком вышел из Ватто, но, заимствуя у последнего образы и форму, он не шел дальше чисто внешнего подражания. Его картины поверхностно-декоративны и совершенно лишены изысканности и эмоциональной глубины, которая характеризует произведения Ватто.

2. Цитировано по Fontaine «Les doctrines d'art en France de Poussin á Diderot». Paris, 1906.

3. *Де Жюльенн*—французский знаток и любитель искусства первой половины XVIII века. Ближайший друг Ватто и ценитель его искусства. После смерти художника он издает ряд его рисунков.

4. *Жерсен*—французский антиквар первой половины XVIII столетия. Близкий друг и покровитель Ватто, для которого художник за несколько месяцев до смерти написал одно из своих наиболее замечательных произведений, так называемое «Вывеска Жерсена».

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Аббате Н., дель—302, 313, 315
Агиселай—75
Аглафон—572
Александр VII папа—320, 330
Александр Македонский—67, 75, 325, 332, 596
Алкамен—572
Алоизи—312
Альбани Ф.—311, 317
Альберти Л. Б.—50, 64, 65, 66, 69—96, 105, 156, 158, 249, 283, 412, 585
Альбицци—66, 206
Алькала герц.—427, 431, 442
Альдрованди—397
Альтовити Биндо—181
Амбергер—396
Амен Хуан де Ван—429, 442
Амманати Б.—180, 248, 250
Анакреон—419
Ангель Ф.—516, 553, 554
Андрамид—104
Анжелико Беато—108
Анна Австрийская—440
Аннибал—165
Антики Просперо—417, 441
Антифил—572
Апеллес—85, 87, 104, 173, 199, 203, 344, 349, 382, 433, 483, 501, 514, 572
Арбазио Цезарь—431, 442
Аретино П.—214
Ареццо Н. де—57, 66
Ариосто—208
Аристомен—103
Аристотель—94, 272, 283, 289, 292, 408, 569
Арменини—204, 210, 268, 282, 295, 436
Арундель—157, 501, 504
Арпино Чезаре—283, 443, 493
Атеней—65
Архимед—513
Ашбернхэм—122—127, 129—133, 136, 140, 141, 143, 151, 157
Баварский герцог—455, 456, 497
Баварский курфюрст—398
Бадиле Антонио—240
Бакер А.—516, 538, 558
Бален ван—504
Бальдинуччи—521, 555, 556
Бальтасар принц—440
Бандинелли—201, 247, 248, 250
Барбари—337, 359, 369, 378, 381
Барбаро—106
Барберини—318, 331, 410
Бароччи—419
Бартоломео фра—172
Бассано—394, 418, 419, 421, 432
Батис—438
Башэ—241
Баумгартнер—335, 337, 381
Баццото—159, 161
Баязет II султан—117
Беллини—116, 216, 229, 337, 381
Беллори Д. П.—579, 587, 588
Бембо—412, 440
Бентиволио—172, 303
Береттини—315
Берни—205
Бернини—315, 318—332, 494
Берругете Алонсо—404, 405, 415, 421, 433, 438

Бессера Гаспар—405, 415, 417, 421, 426, 433, 437, 438
Блекер—516
Блумарт—172
Боде Ф.—557, 559
Болонья Х. де—417
Бонсиньори Л.—310, 316
Бонус—550
Боргезе кардинал—316, 324, 330
Боргини—230, 232
Борджиа—155
Борромео—269, 270, 282
Борромини—315
Босс А.—397
Боттичелли—86, 88, 96
Боттари—117, 172, 496, 504
Браманте—161, 167, 179, 180, 181, 205, 206, 209
Брамантино—295
Брант—494
Поджо Браччолини—64, 174
Брейнинг—551
Бриль П.—431, 442
Бриньоле—272, 283
Бронзино—243, 244, 249
Бросс—452, 497, 501
Брунеллеско—57, 64, 66, 68, 69, 92, 93, 94, 105, 156, 200, 258, 260
Букингемский герцог—500
Буонаккорсо—64
Буонарелли—330
Буонинсеньи—177
Бэкон—280
Вагемакер—383
Вазари—49, 54, 65, 67, 68, 91, 92, 104, 105, 117, 157, 158, 173, 181, 199, 200, 209, 210, 251—266, 269, 270, 280, 282, 397, 412, 438, 443
Валентинер—554
Валори—58, 67
Вальверде де Умаско—417, 441
Вальдомбрина—57, 67
Вальсингам—280
Варгас—414, 415, 421, 433, 435, 437, 440, 443
Варен Квентин—584
Варки—179, 206, 207, 220, 224, 243, 249
Васкес А.—429, 431, 438, 442
Ватто—597—601
Веен ван—465, 468, 469, 493, 499
Вейден ван дер—354, 357, 383
Веласкес—231, 283, 408, 409, 410, 411, 430, 435, 436, 437, 439, 440, 441
Венециано Д.—53, 54, 105
Вентури—174
Вероккио—154
Веронезе—233—241, 301, 316, 328, 329, 332, 392, 396, 397
Верф Ад. ван дер—536
Верхахт Т. — 493
Весалио А.—417
Веспасиан имп.—544
Вет Ф.—536
Вигарани—319, 331
Виджелио—178
Вильгельм Оранский—559
Вильденс—500
Винкель И.—355
Винкельман—175
Винцидор—357, 383
Виргилий—513, 579
Вирес Хуан—434
Вирикс Я.—434, 443
Вителлий имп.—66, 94
Вити Тимотео—172
Витрувий—65, 79, 158, 163, 170, 176, 347, 348, 363, 369, 379, 382
Витторе П.—166
Висконти—174
Висхер П.—455, 497
Вобан—380
Вольгемут—378
Вольтерра Д. де—438
Ворстерман Л.—499
Врангель—398
Вуэ С.—586, 595
Гайэ—52, 108, 117, 215, 216, 496
Гадди—43, 44, 49
Галилей—93
Гверчино—311, 314, 317, 397
Гвидуччи—206
Геварт—494
Геемскерк М. ван—433, 442
Гейдж Д.—472, 500
Геллер Я.—339, 341, 342, 344, 382
Гельдер А.—538, 558
Гельдорп Г.—461, 498
Генрих IV—466, 497, 498, 500

Гесс—342, 382
Гиберти—55—68, 92, 93, 105, 108, 157, 249, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 266
Гирландайо—209
Гольбейн—390, 396
Гольциус—435, 443
Гомер—95, 583
Гонгора Луис де — 408, 439, 443
Гонзага—111, 112, 115, 116, 117, 119, 120, 212, 216
Гонсалес Б. де—439
Гонтгорст—394, 397, 398, 399, 552
Гораций—195, 450, 504
Гоццоли Беноццо—68, 107—108
Греко—283, 416, 418, 427, 439, 440, 441, 497
Григорий XIII папа—280, 316
Гримани—280
Грин Б.—359
Грифье—538
Гуаланди—52
Гуасти—206
Гуд—394
Гуль—496, 504
Гус Гуго ван дер—355, 357, 383
Данте—205
Дати Леонардо—57, 67
Дейк ван—498, 503, 504, 515, 536, 538
Дельгадо Нуньес Гаспар—418, 441
Деметрий—89, 96
Демосфен—581
Д'Есте—117, 331
Джелли Д.—209
Джовио—175
Джокондо монна Лиза—155, 264, 265, 266
Джонсон Д.—559
Джорджоне—214, 283, 316, 381, 559
Джотто—43, 44, 49, 66, 121, 157
Дильс—382
Диоклетиан—167
Дольчи К.—436
Доменикино—311, 317, 397, 573, 585, 588
Донателло—68, 92, 93, 94, 200, 201, 253
Дони—160
Дориа—209
Досси Доссо—193, 208
Доу Г.—525, 536
Дульчини—303, 310, 312, 316
Дюкенуа Ф.—464, 499
Дюпюи—458, 494, 498
Дюрер—192, 203, 208, 210, 239, 240, 279, 284, 335—384, 390, 396, 398, 405, 412, 413, 417, 419, 421, 433, 434, 436, 443, 585
Евгений папа—59, 67
Елизавета королева англ.—280
Жерсен—599, 601
Жюльенн—597, 599, 601
Зандрарт—517, 537, 554, 555
Зевксис—104, 173
Зегерс Д.—552
Иберти—449—451, 497
Изельбург—397
Имгоф—335, 337, 343, 381
Имерцель—558
Иннокентий III папа—175
Иннокентий VIII папа—117
Иоде—497
Кавальери Т.—207
Кавальказелле—215, 216
Казерта—310, 316
Каксес Еухенио—439
Каламид—572
Калиари Г.—240
Кальвин—522
Камбиазо Л.—227, 232
Кампи—270, 272, 282
Кампанья Педро де—406, 407, 415, 421, 424, 438
Камуло Ф.—310, 316
Кано А.—436, 437
Контарино Д.—229, 232
Караваджо Микеланджело да — 231, 271, 281, 283, 311, 315, 317, 332, 399, 418, 427, 433, 437, 533, 549, 557, 585
Караваджо да Полидоро—294, 295, 296, 413, 419, 426, 433
Караччи—268, 281, 282, 283, 297—317, 327, 332, 493, 573, 585, 588, 595
Кардуччо—426, 433, 437, 439, 441, 442
Карл I англ.—330, 439
Карл V—214, 351, 355, 379, 382, 383, 433, 434, 441

Карлтон—452, 417, 472, 497, 499, 500
Карпентер—504
Кастельфранко—408
Кассандр—75
Кастильоне Б.—163, 172—175
Катон Утический—293, 296
Кверча Я. делла—57, 66, 67
Квинтилиан—96, 581
Кейль Б.—522, 525, 555
Киджи А.—269
Килиан Л.—434, 443
Клавдий имп.—500
Клеопатра — 531
Климент VII папа—67
Кловио Д.—283
Коландр—117
Коломба Р.—417
Колле Сди—57, 66
Колонна В.—207, 208
Колонна Л.—52
Кольб А.—337
Кольбер—330, 596
Конвэй—503, 504
Кондиви А.—201, 205, 209
Конинк—536
Контарино Д.—229, 232
Корреджо А.—209, 217—219, 268, 282, 299, 300—302, 313, 315, 316, 327, 394, 396, 403, 418, 419, 421, 423, 433, 441
Корт К. — 281
Кортес—383
Коста Л.—208
Коэльо Алонсо Санчес—422, 424, 435, 441, 443
Крешенци Баутисто—409, 439
Кристофано Ф.—67
Кроу—215, 216
Куглер—398
Курций М.—331
Кьеппио—447, 496
Лампартер—354
Ландино—65
Ланкре Н.—597, 600
Ланфранко—397
Ламберти—57, 67
Ластман П.—517, 525, 529, 554
Ла Томб П.—559
Лебрен Ш.—589—596
Лев X папа—163,173,174,206,210
Лемерсье Ж.—573, 588
Леонардо да Винчи—50, 92, 93, 94, 95, 96, 105, 121—158, 172, 206, 210, 216, 224, 245, 249, 264, 265, 270, 282, 283, 284, 294, 295, 296, 403, 408, 424, 433, 435, 436.
Лересс Ж. де—536
Лерма де герцог—450, 455, 497
Леувен С.—529
Лефебюр—328, 332
Ливенс—513, 516, 529
Лиль Сурдьер де—567, 587
Липман—557
Липпи Ф.—53, 54,
Ломаццо Д.—214, 285—296, 436
Лоо М. ван—551
Лоредано—381
Лоррен К.—393, 397, 399
Лотарингский кардинал—280
Леопольд эрцгерцог—398, 497
Луини—214, 270, 282
Лука Лейденский—359, 384, 390, 396, 549
Лукиан—85, 96
Лютер М.—358, 359, 384
Людовик XIII—500, 501, 587
Людовик XIV—241, 324, 325, 330, 331, 595, 596
Лютма Я.—531, 534, 537, 556
Лэстер—157
Маес Н.—558
Мазаччо—69, 93, 121, 157
Майно Хуан Баутисто—409, 439
Максимилиан I—379, 381, 434
Малатеста—55
Мандер К. ван—397, 398, 436, 533, 556
Манни—381
Мантенья А.—109—117, 120, 193, 208, 209, 218, 295, 327, 378
Мантуанский маркиз—93
Мантуанский герцог—214, 311, 447, 494, 496, 497, 498
Маньи Д.—447, 497
Маргарита, правительница Нидерландов—354, 355, 359, 361, 383
Марино—585
Мария Английская—216
Мария Стюарт—280
Марникс Я.—355

Мартелли Н.—178
Мартелли Р.—107
Мартин V папа—52, 59, 67
Мартини О.—51—52
Мартини Л.—224
Маскерони—303
Массейс К.—351, 383, 497
Матвей имп.—434
Маццолино Ф.—293
Мачука Педро—421, 441
Медина Хуан де—435, 443
Медичи—53, 54, 67, 91, 107, 108, 109, 206, 224, 258, 260, 265, 266, 269, 294, 321, 458, 479, 497, 500
Меланф—572
Меланхтон—383
Меркуриале Д.—485, 501,
Мессалина—479, 500
Метени—355
Метсю—553
Миерис—536
Миньяр—327, 332, 596
Микеланджело — 68, 172, 177 — 210, 223, 224, 225, 230, 237, 239, 243, 244—246, 248, 249, 265, 269, 291, 292, 294, 295, 302, 326, 327, 357, 383, 392, 403, 405, 407, 411, 413, 415, 417, 418, 419, 421, 426, 427, 433, 438, 514, 548, 556
Микелоццо В.—68
Миланези—50, 66, 116, 205
Мирон—572
Моденский герцог—318, 331
Можис аббат—478, 500
Монте дель кард.—200
Монтелупо—200
Монтерей—411
Монтефельтро—51, 52
Монэ Ж.—359
Мор К.—536
Моралес Луис—424, 441
Морис Оранский—544, 559
Моска С.—200
Мостарт—358
Моэдано А.—427, 431, 442
Мурильо—283, 437
Мусиано—431, 442
Мусхер—536
Муциано—393
Мюллер—545
Наваджеро—412, 440
Наваррете Хуан Фернандес (Эль Мудо)—421, 433, 441
Нарди (Анжело)—439
Неббия Ч.—282
Неер ван дер—536
Нерон—58, 67, 167, 175, 544
Ниелло—600
Ноорт ван—493
Нуайе—572, 573, 586—588
Обици—58, 67
Овидий—521
Оджоне У.—282
Одран—600
Оливарес Г. граф—408—411, 439
Ольшки—65, 66
Ольянда Франсиско—189, 192, 193, 194, 197, 207, 208, 209
Орлей ван—355, 383
Орренте Педро—432, 442
Павзий—197
Павел III папа—282
Павел IV папа—200
Павел V папа—316
Палеотти кард.—302, 314, 316
Паллавичини—475, 500
Палладио А.—241, 397
Пальма—214, 225, 232, 559
Палеотти Г. кард.—302, 316
Памфил—85, 572
Пармиджанино—193, 209, 240, 268, 295, 299, 301, 302, 313, 315
Паррасий—344, 382, 514
Пасквино—325, 332
Пассиньяно—313
Патрокл—332
Паскуаль Луис—425, 441
Патэн Ш.—397
Пачеко Ф.—403—443
Пачóли—92, 93, 105
Пейнас Я.—529, 556
Пейреск—458, 478, 494, 498
Пельс А.—535, 557
Пенни Д.—172
Перес—426, 427, 442
Перино дель Вага—193, 209, 293, 295, 413, 433
Перуджино—118—120, 172, 215
Пескера Диего—425, 441
Петрарка—174, 205

Пешия Бальдассаре Турини да—172
Пий VI папа—117
Пий А. папа—167
Пизанелло—54
Пизано Андреа—67, 68
Пиль Роже де—496, 501, 525, 526, 556
Пина П.—436
Пино Марко да Сиена—291, 295
Пиппо—70
Пиранези—172
Пирготель—59, 67
Пиркгеймер—335, 338, 362, 378, 380, 381, 382, 384
Пифагор—286
Планкфельт—351, 352, 382
Платон—207, 286, 408, 569
Плиний—65, 92, 96, 344, 349, 382, 423, 483
Плутарх—75, 95, 199, 494
Поллайоло—68, 378
Полигнот—83, 572
Поликлет—59, 103, 344, 382, 572
Понтормо—204, 206, 210, 220—224, 249
Порденоне—308, 311, 316
Порта Джованни дель—94
Поурбус—497
Прадо Блас дель—431, 442
Пракситель—325, 344, 382
Прево Я.—357, 358
Приматиччо—246, 250, 302, 315
Прокаччини Д.—270, 271, 282
Протоген—344, 349, 382, 514, 572
Птолемей—66
Пуантель—567, 587
Пунчилиони—219
Пусклейдис—355
Пуссен Н.—327, 329, 397, 563—588, 595, 596
Пьомбо С. дель—178, 181
Рацци—224
Рафаэль—159—176, 179, 193, 203, 208—210, 216, 240, 270, 293—296, 299, 302, 315, 316, 327, 328, 357, 379, 383, 394, 396, 403, 408, 411—413, 415, 419, 421, 424, 426, 433, 434, 450, 497, 514, 517, 527, 553, 556, 585, 595
Рейкеманс Н.—499
Рейн Хармен ван—549
Рейнольдс—313
Рени Г.—311, 314, 317, 329, 332, 397, 429, 595
Рембрандт—231, 396, 507—560
Риарио кардинал—161, 173, 174
Рибейра—231, 283, 311, 317, 418, 427, 437
Ридольфи—213, 215, 216, 225, 231, 237, 241
Ришелье—318, 321, 331, 481, 501, 586, 587
Риччи—91, 175
Роббиа Л. делла—68, 69, 92, 93
Ровере—174, 206
Рогендорф—355, 357, 383
Рогман—538, 558
Роккокс—494
Романо Джулио—193, 208, 327, 433
Росселино—68
Россо Ф.—247, 250, 293, 295
Роэлас Хуан де—437
Рубенс—398, 447—502, 536, 556, 597, 599, 600
Саделер Е.—434, 443
Сальвиати кардинал—326
Сансаро Я.—413, 440
Сангалло Д.—173, 177, 180, 206
Сандрарт И.—385—399, 495
Сансовино Я.—214, 246, 249, 250
Санти—52
Санчес Кантон Ф. Х.—438
Санчес Котан Хуан—431, 442
Сарто А. дель—224, 265, 313, 419, 433
Сваненбурх Я.—529, 549
Сейликум ван—512
Сенека—494
Сеспедес Пабло де—412, 418, 423, 427, 432, 434, 437, 440, 442
Сервантес—443
Сигуэнса Хозе—438
Сикс Я.—533, 550, 551, 559
Сикст IV папа—173
Сикст V папа—280
Сильвиус Я.—537, 558
Скаррон П.—571, 587, 588
Скиавоне А.—227, 231, 232
Скварчоне Ф.—116
Снейдерс—453

Спада—311, 317
Спартак—502
Спинелли—66
Спинола А.—410, 440, 470
Стен Я.—553
Стефельс Хендрикье—528, 550, 551, 555, 558
Строцци—91, 224
Сурбаран—436, 437
Сустерманс—463, 498
Сфорца—154
Схалкен—536
Схотен ван—529
Сфондрато кардинал—316
Тассо—443
Тацит—494
Теофраст—384
Тибальди П.—280, 282, 298, 302, 315, 415, 426, 433, 438, 440, 441,
Тиманф—483, 501
Тинторетто—225—232, 240, 241, 283, 313, 392, 396, 433, 442
Титус—537, 550, 551, 555, 560
Тициан—193, 199, 208, 211—216, 225, 229, 230, 240, 295, 300, 302, 316, 327, 381, 390, 391—393, 396, 397, 403, 408, 412, 421, 423, 424, 433, 435, 440—443, 450, 497, 528, 586
Торриджанни П.—249
Траян—167, 169
Тит—167, 169
Тосканский герцог—267, 280, 281
Триболо—246, 250
Тулий М.—581
Углоне М. де—270
Удине Д.—193, 208
Урбан VIII папа—330, 397, 409
Урбинский герцог—52, 206, 214, 216,
Уэльский принц—409
Уэстминстер—500
Фабиано—200
Фабриано—52
Фарнезе—271, 272, 282, 283, 311
Феа—174
Фелибьен—515, 553, 584, 587
Феон Самосский—572
Фердинанд III—398
Фердинанд IV—398
Фердинанд Венгерский—440
Фернандес Херонимо—418, 425, 426, 441
Ферранте—305, 308, 316, 317
Феррарский герцог—214
Фридрих Саксонский герцог—339, 381
Феррари—270, 282, 294—296
Фиалетти—227, 232
Фидий—75, 95, 325, 344, 382, 572, 583
Филарете—175
Филипп II исп.—212, 214, 216, 280, 424, 438, 440, 441
Филипп III исп.—409, 439, 440, 497
Филипп IV исп.—408, 429, 439, 440
Фимант—83
Флинк—525, 538, 558
Флорес Ф.—433, 442
Фолькман—399
Фонсека Хуан де—408, 439
Фонтана Просперо—313, 314
Форстер—157
Фосс—533, 557
Фоурмен Елена—490
Франча—159, 172, 173, 203, 210
Фридрих-Генрих Оранский—512, 551
Франческа П. делла—92, 94, 97—106
Францескони аббат—174, 175
Франциск I—247, 250
Фреар де Шамбре—578, 588
Фрей—207
Фридрих Барбаросса—412
Фуггер—351, 355, 382
Фульвио—174
Фьезоле да—53, 54
Ханеман—552
Хауреги Хуан де—435, 443
Хейгенс—507, 508, 509, 513, 551, 552, 553
Хельст ван дер—536
Хемселруа—482
Хинлопен—533, 557
Хофстеде де Гроот—551, 557, 559
Хонтгорст—552
Хоог П. де—553
Хоогстратен—514, 521, 538, 553, 556

Хоубракен—529, 556, 557, 558
Христиан II король дат.—384
Хюффель ван дер—464
Цицерон—513
Цуккаро—267—284, 295, 407, 410, 419, 426, 427, 435, 436, 438, 440, 493
Чезарини—271, 272, 283
Чезарино—173
Челлини Б.—181, 206, 242—250
Ченнини—43—50, 156, 158
Черва—294
Чиарла—161, 172, 173
Чимабуэ—65
Чинчинато—426, 441
Шадюк—478, 500
Шантелу—319, 325, 327, 329—331, 563, 586, 587
Шаубург—556
Шварц—355
Шиклер—552
Шлаутершпах—355
Шлоссер—65, 396
Штехер—351
Эвклид—379
Эгесий—572
Эйленбург—549, 555, 558
Эйк ван—357, 358, 359, 383
Эйтенбогарт—511, 512, 552
Эль Ф.—585
Эльсгеймер—231, 394, 469, 499, 549
Энгельс—380
Этамп—246
Эразм Роттердамский—355, 356, 383, 434
Эррера Ф.—420, 437, 441
Эспино—435
Юлий II—173, 179, 204, 206, 209
Юлий III—200, 209
Юниус—482, 501, 503, 504, 578, 588
Янсен—398

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Гиберти. Северные двери Баптистерия. Общий вид. Флоренция. 56
» «Благовещение» и «Рождество». Деталь. Флоренция. 58
» Главные двери Баптистерия. Общий вид. Флоренция. 60
» «Сотворение Адама и Евы». Деталь. Флоренция. 62
Боттичелли. Клевета. Флоренция. Уффици. 86
» Клевета. Деталь. Флоренция. Уффици. 88
Мантенья. Триумф Цезаря. Хэмптон Корт. 110
Леонардо да Винчи. Перспективный рисунок. 128
» Этюд складок. Рисунок. 138
» Кони Нептуна. Рисунок. 144
Рафаэль. Портрет Анджело Дони. Деталь. Флоренция, галлерея Питти. 160
» Галатея. Фреска виллы Фарнезина в Риме. По гравюре X. Гольциуса. 162
» Проповедь апостола Павла в Афинах. По гравюре Маркантонио Раймонди по эскизу Рафаэля для шпалер. 168
Микеланджело. Лестница библиотеки Лауренцианы. Флоренция. 180
» Моисей. Рим. Сан Пьетро ин Винколи. 182
» Фигура закованного раба (для гробницы папы Юлия II). 184
» Фигура закованного раба (для гробницы папы Юлия II). Флоренция. 186
» Рисунок к картону «Битва при Кашине». 198
» Пророк Исайя (потолок Сикстинской капеллы в Риме). 202
Якопо да Понтормо. Портрет молодого человека. 222
Тинторетто. Моисей, высекающий воду из скалы. Венеция. Сан Рокко. 226
» Каин и Авель. Венеция. Галлерея Академии. 228
» Ангелы, несущие тело Христа. Рисунок. Флоренция. Уффици. 230
Веронезе. Триумф Венеции. Венеция. Дворец дожей. 236
« Любовь и сила. Фреска виллы Мазер, близ Венеции. 238
Б. Челлини. Персей. Флоренция. Лоджа деи Ланци. 242
Вазари. Брунеллеско и Гиберти показывают Козимо Медичи модель церкви Сан Лоренцо. Флоренция, фреска в палаццо Веккио. 258

Вазари. Брунеллеско и Гиберти показывают Козимо Медичи модель церкви Сан Лоренцо. Деталь. 260
Ф. Цуккаро. Рисунок с натуры. Коллекция герцога Девонширского. 274
Л. Караччи. Набросок с натуры. Коллекция Э. Хоиланд. 298
А. Караччи. Фреска палаццо Фарнезе в Риме. 306
Бернини. Аполлон и Дафна. Рим. Музей Боргезе. 322
» Портрет Сципиона Боргезе. 324
Дюрер. Праздник четок. Масло. 1506. Прага. 336
» Портрет Вилибальда Пиркгеймера. Гравюра на меди. 1524. 338
» Этюд драпировки. Рисунок. 1508. Вена. 340
» Мортира. Рисунок. 1521. 348
» Портрет И. Планкфельта. Рисунок. 1520. Франкфурт. 352
» Портрет Эразма. Гравюра на меди. 1526. 356
» Этюд пропорций человеческой фигуры. Рисунок. Вена. 360
» Построение букв алфавита. Гравюра на дереве из «Руководства по измерению». 364
» Проект памятника крестьянским войнам. Гравюра на дереве. Оттуда же. 366
» Рисование портрета. Гравюра на дереве. Оттуда же. 367
» Рисование живой модели. Гравюра на дереве. Оттуда же. 370
» Пропорции человеческой фигуры. Гравюра на дереве из «Книги о пропорциях». 372
Алонсо Берругете. Св. Себастьян. Между 1526—1532. Музей в Вальядолиде. 404
Педро де Кампанья. Снятие со креста. Ок. 1547. Собор в Севилье. 406
Луис де Варгас. Мадонна с праведниками ветхого завета. Собор в Севилье. Ок. 1561. 414
Эль Греко. Кающаяся Магдалина. Частное собрание. 80-е годы XVI века. 416
Франсиско Эррера. Св. Василий. После 1620. Париж. Лувр. 420
Санчес Коэльо. Портрет инфанты Изабеллы, эрцгерцогини австрийской. Конец XVI века. Мадрид. Прадо. 422
Франсиско Пачеко. Сцена из жизни Петра. Ноласк. Ок. 1608. Музей в Севилье. 428
Веласкес. Бодегон. Ок. 1618—1620. 430
Рубенс. Свержение Люцифера. 1614—1618. Мюнхен. Старая пинакотека. Гравюра Р. ван Орлей. 454
» Битва амазонок. 1615. Мюнхен. Старая пинакотека. Гравюра Л. Ворстермана. 460
» Охота на львов. 1615—1618. Мюнхен. Старая пинакотека. Гравюра С. А. Больсверта. 462
» Из цикла «История М. Медичи», 1621—1627. Генрих IV, уезжая на войну, вверяет управление государством Марии Медичи. Париж. Лувр. 466
» Портрет Амброджо Спинолы. 1625. Париж. Собрание Дюран-Рюэля. 474
» Пейзаж с луной. 1635—1640. Лондон. Коллекция Монд. Гравюра С. А. Больсверта. 470

Рубенс Последствия войны. 1637—1638. Флоренция. Галлерея Питти. 480
» Три грации. 1638—1640. Мадрид. Музей Прадо. 486
» Три грации. 1604—1608. Рисунок кистью. Флоренция. Галлерея Уффици. 487
» Рубенс и Елена Фоурмен в саду. 1630—1631. Мюнхен. Старая пинакотека. 490
Дом и сад Рубенса в Антверпене. Гравюра Харревейна. 492
Рембрандт. Факсимиле письма К. Хейгенсу. 508
» Положение во гроб. Масло. 1639. Мюнхен. 510
» Обнаженная натура. 1646. Офорт. 518
» Ученик, работающий при свече. 1641. Офорт. 520
» Художник, рисующий с модели. 1648. Офорт. 524
» Хендрикье позирует Рембрандту. Масло. 1652. Глазго. 528
» Художник в студии. Рисунок. Перо. 530
» Мастерская Рембрандта. Рисунок. Перо и кисть. 532
» Портрет Я. Лютмы. 1656. Офорт. 534
» Два негра. Масло. 1661. Гаага. 541
» Евангелист Матвей. Масло. 1661. Париж. Лувр. 542
Пуссен. Суд Соломона. Масло. Париж. Лувр. 566
» Похищение сабинянок. Масло. Париж. Лувр. 568
» Пейзаж с Геркулесом. Масло. Москва. ГМИИ. 570
» Ринальдо и Армида. Масло. Москва. ГМИИ. 574
» Зима (потоп). Масло. Париж. Лувр. 576
» Танец времен года. Масло. Лондон. Коллекция Уоллеса. 580
» Аркадские пастухи. Масло. Париж. Лувр. 582
Лебрен. Покорение Франш-Конте. Роспись в Версальской галлерее. Гравюра Симоно по рисунку Массэ. 1674. 590
» Ужас. Гравюра на меди из трактата «Об изображении страстей». 592
» Простая любовь. Гравюра на меди. Оттуда же. 593
Ватто. Отплытие на остров Цитеру. Париж. Лувр. 598

Автопортреты художников

А. Дюрер . . . . Против 335
И. Сандрарт . . . . » 385
П. Рубенс . . . . » 447
А. ван Дейк . . . . » 503
Рембрандт . . . . » 507
Н. Пуссен . . . . » 563

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие 7
Ренессанс и барокко. Вводная статья *Л. Пинского* 11

ЧАСТЬ I. ИТАЛИЯ

(под общей редакцией *А. А. Губера*)

Ченнино Ченнини (Cennino Cennini, ум. ок. 1400)
Из «Трактата о живописи» 43
Примечание 49
Перевод и примечание *А. А. Губера*.
Оттавиано Мартини (Ottaviano di Martini Nelli, ок. 1370—1445)
Письмо Катерине, графине Монтефельтро 51
Примечание 52
Перевод и примечание *А. А. Губера*.
Доменико Венециано (Domenico Veneziano, ок. 1410—1461)
Письмо к Пьетро Медичи 53
Примечание 54
Перевод и примечание *А. А. Губера*.
Лоренцо Гиберти (Lorenzo Ghiberti, 1378—1455)
Из 2-й части «Комментариев» 55
Примечания 64
Перевод и примечания *А. А. Губера*.
Леон-Баттиста Альберти (Leon Battista Alberti, 1404—1472)
Из «Трех книг о живописи» 69
Книга первая 70
Книга вторая 75
Книга третья и последняя 84
Примечания 91
Перевод и примечания *А. А. Губера*.
Пьеро делла Франческа (ок. 1420—1492) . . . .
«О живописной перспективе» Петра, живописца из Борго Сан Сеполькро 97
Примечания 104
Перевод и примечания *А. А. Губера*.
Беноццо Гоццоли (Benozzo Gozzoli, ок. 1420—1497)
Письма к Пьетро Медичи 107
Примечание 108
Перевод и примечание *А. А. Губера*.

Андреа Мантенья (Andrea Mantegna, 1431—1506)
Письмо к Лоренцо Медичи 109
Письмо к Франческо Гонзага 111
Письмо Изабелле Гонзага 115
Примечания 116
Перевод и примечания *А. А. Губера.*
Пьетро Перуджино (Pietro Perugino, 1446—1523)
Договор Пьетро Перуджино с монахами Сан Пьетро в Перудже 118
Письмо Изабелле Гонзага 119
Примечание 120
Перевод и примечание *А. А. Губера.*
Леонардо да Винчи (Leonardo da Vinci, 1452—1519)
Избранные отрывки из литературного наследства
Предшественники 121
Живописец 123
Рельефность 124
Перспектива 129
Фигура 132
Пропорции 134
Одежды 136
Портрет 139
О красоте лиц . . . . —
Историческая композиция 141
Пейзаж 146
Описания 151
Примечания 154
Перевод и примечания *А. А. Губера.*
Рафаэль Санти (Raffaelle Santi, 1483—1520)
Письмо к Франческо Райболини, называемому Ф. Франча . . 159
Письмо к Симоне Чиарла 161
Письмо графу Бальдассаре Кастильоне 163
Письмо папе Льву X . . . . —
Примечания 172
Перевод и примечания *А. И. Аристовой.*
Микеланджело Буонарроти (Michelangelo Buonarroti, 1475—1564).
Письмо мастеру Джулиано да Сангалло 177
Письмо к Доменико Буонинсеньи . . . . —
Письмо к Себастьяно дель Пьомбо 178
Письмо к Никколо Мартелли . . . . —
Письмо монсиньору [Марко Виджерио?] . . . . —
Письмо к Бенедетто Варки 179
Письмо к Бартоломео Амманати 180
Письмо к Бенвенуто Челлини 181
Письмо мессеру Джорджо Вазари . . . . —
Стихи Микеланджело 183
Из книги «Четыре разговора о живописи» Франсиско де Ольянда 189
Сведения из «Жизнеописаний» Вазари 199
Сведения из «Жизнеописания», составленного Кондиви . . . 201

Из «Жизнеописания Понтормо» 204
Из трактата Armenini . . . . —
Примечания . . . . —
Перевод и примечания *В. К. Шилейко.*

Тициан (Tiziano Vecellio, 1477(?)—1576)
Письмо дожу 211
Письмо к Федериго Гонзага 212
Письмо Филиппу, королю испанскому . . . . —
Из книги Ридольфи «Le maraviglie dell'arte» 213
Примечания . . . . —
Перевод и примечания *А. А. Губера.*

Антонио Корреджо (Antonio da Corregio, 1494—1534)
Договор с Альберто Пратонеро 217
Договор с духовенством кафедрального собора в Парме . . . —
Примечание 218
Перевод и примечание *А. А. Губера.*

Якопо Каруччи да Понтормо (Jacopo Carrucci da Pontormo, 1494—1557)
Письмо к Бенедетто Варки 220
Примечание 224
Перевод и примечание *В. К. Шилейко.*

Тинторетто (Jacopo Robusti, detto il Tintoretto, 1518—1594)
Из книги Ридольфи «Le maraviglie dell'arte» 225
Примечания 230
Перевод и примечания *А. И. Аристовой.*

Веронезе (Paolo Caliari, detto il Veronese, 1528—1588)
Протокол заседания трибунала инквизиции 233
Из книги Ридольфи «Le maraviglie dell'arte» 237
Примечания 240
Перевод и примечания *А. А. Губера.*

Бенвенуто Челлини (Benvenuto Cellini, 1500—1571)
Письмо к Бенедетто Варки 243
Из автобиографии 245
Из «Трактата о скульптуре» 248
Примечания 249
Перевод и примечания *В. К. Шилейко.*

Джорджо Вазари (Giorgio Vasari, 1511—1574)
О скульптуре (Из введения к «Жизнеописаниям») 251
О живописи (Из введения к «Жизнеописаниям») 254
Описание дверей Баптистерия (из «Жизнеописания Лоренцо Гиберти») 259
Описание портрета монны Лизы Джоконды (из «Жизнеописания Леонардо да Винчи») 264
Примечание 265
Перевод и примечание *А. А. Губера.*

Федериго Цуккаро (Federigo Zuccaro, 1543—1609)
Письмо великому герцогу Тосканскому 267
Письмо к Лодовико Караччи 268
Письмо к Антонио Киджи 269

Письмо монсиньору Чезарини 271
Письмо к Антонио Бриньоле. 272
Из трактата «Идея скульптуров, живописцев и архитекторов» —
Примечания 280
Перевод и примечания *А. И. Аристовой* и *А. А. Губера.*

Джанпаоло Ломаццо (Giovanni Paolo Lomazzo, 1538—1600)
Из «Трактата о живописи» 285
Примечания 294
Перевод и примечания *А. И. Аристовой.*

Караччи (Lodovico Caracci, 1555—1619; Agostino Caracci, 1558—1601; Annibale Caracci, 1560—1609)
Письмо Аннибале к Лодовико 297
Письмо Аннибале к Лодовико 299
Из письма Агостино к Лодовико. 301
Сонет Агостино Караччи 302
Посвящение Агостино Караччи кардиналу Палеотти . . . . . —
Письма Лодовико Караччи синьору Бартолемео Дульчини . . 303
Письма Лодовико Караччи синьору Карло Ферранте 305
Примечания 313
Перевод и примечания *А. И. Аристовой.*

Джованни Лоренцо Бернини (Giovanni Lorenzo Bernini, 1598—1680)
Письмо кардиналу Ришелье 318
Письмо герцогу Моденскому . . . . —
Из письма к Шантелу (?) 319
Записки Бернини об уплате скульптору за модели 320
Письмо герцогу Козимо III 321
Сведения о Бернини, приводимые его биографом Доменико Бернини. 321
Сведения о Бернини из записок Шантелу 325
Примечания . , ... 330
Перевод и примечания *А. И. Аристовой.*

ЧАСТЬ II. ГЕРМАНИЯ

(под общей редакцией проф. *А. А. Сидорова*)

Альбрехт Дюрер (Albrecht Dürer, 1471—1528)
Письма Вилибальду Пиркгеймеру 335
Письма Якобу Геллеру 339
Из набросков предисловия к книге о живописи 344
Наброски к разным разделам книги о живописи 347
Дневник путешествия по Нидерландам 352
Отрывки из «Руководства для измерения при помощи циркуля и угольника в линиях, плоскостях и целых телах».
Из посвящения Пиркгеймеру 362
Из третьей книги 363
Из четвертой книги 366
Из «Четырех книг о пропорциях». 368
Из посвящения Пиркгеймеру . . . . —
Из третьей книги 369

Из рукописных набросков к эстетическому экскурсу
1. Из нюрнбергских рукописей 376
2. Из лондонских рукописей 377
Заключение книги . . . . —
Примечания . . . . —
Перевод *А. Н. Греч.* Примечания проф. *А. А. Сидорова.*
Иоахим Сандрарт (Joachim Sandrart, 1600—1688)
Отрывки из книги «Немецкая академия»
Из главы первой. О замысле и о рисунке 385
Из главы второй. О пропорциях человеческого тела 389
Из главы третьей. Какая манера лучшая для живописца . . . 390
Из главы шестой. Об исторической живописи 391
Из главы восьмой. О пейзаже 392
Из главы девятой. О мастерской художника и о необходимом правильном освещении и о ночном освещении 393
Из главы десятой. О красках или колорите 395
Из главы одиннадцатой. О распределении и смешении красок . 396
Примечания . . . . —
Перевод и примечания *Т. Вебер.*

ЧАСТЬ III. ИСПАНИЯ

(под общей редакцией проф. *А. А. Сидорова*)

Франсиско Пачеко (Francisco Pacheco, 1564—1654)
Отрывки из книги «Искусство живописи, ее древность и величие» 403
Разделение живописи и о ее частях 412
О рисунке и его частях 413
О колорите и его сторонах 418
Глава X, в которой продолжается тема о колорите . . . . . —
Глава XI, которая разъясняет среди многих манер ту, которой надо следовать 418
Книга третья. О живописи, ее практике и о различных способах выполнения 425
Живопись цветов 429
Живопись плодов 431
Пейзажная живопись . . . . —
Глава XII, о живописи животных, птиц, рыб и бодегонес . —
Примечания 436
Перевод и примечания *К. М. Малицкой.*

ЧАСТЬ IV. ФЛАНДРИЯ

(под общей редакцией проф. *А. А. Сидорова*)

Петер-Пауль Рубенс (Peter Rubens, Paul, 1577—1640)
I. Рубенс о своей живописи
Письма к Аннибале Кьеппио, секретарю герцога Мантуанского 447
Письмо Карлтону 452
Список картин 453
Письмо Петеру де Висхеру 455

Письма герцогу Вольфгангу-Вильгельму Баварскому 456
Из письма Фрарену 457
Из письма к Валавэ 458
Из писем к Дюпюи . . . . —
Письма Георгу Гельдорпу. 461
Письмо Юстусу Сустермансу 463
II. Рубенс о скульптуре
Письмо к Франсуа Дюкенуа 464
III. Рубенс и авторские права
Письма Питеру ван Веену 465
Список гравюр 467
Письма Питеру ван Веену 468
Письма Карлтону 471
Рубенс-коллекционер
Письма Карлтону 472
Письма Пейреску 478
V. Рубенс и античное искусство
Письмо Франсу Юниусу 482
О подражании античным статуям 483
Отрывки из трактата «Теория человеческой фигуры»
Элементы человеческой фигуры 488
VI. Рубенс об архитектуре
Предисловие к альбому гравюр под названием «Генуэзские дворцы» 489
Примечания 493
Перевод и примечания *А. Ахматовой* и *А. И. Аристовой.*
Антон ван Дейк (Anthonis von Dyck, 1599—1641)
Письмо Франсу Юниусу. 503
Примечания 504
Перевод и примечания *А. И. Аристовой.*

ЧАСТЬ V. ГОЛЛАНДИЯ

(под общей редакцией проф. *А. А. Сидорова*)

Рембрандт (Rembrandt Harmenzs van Rijn, 1606—1669)
Письма Ю. К. Хейгенсу. 507
Письмо к ван Сейликум 512
Характеристика юного Рембрандта у К. Хейгенса 513
Высказывания Рембрандта в передаче Хоогстратена 514
Мысли Рембрандта, изложенные Хоогстратеном в письме брату . . . . —
Оценка творчества Рембрандта у Фелибьена 515
Похвальное слово Рембрандту к его картине «Свадьба Самсона» Филиппа Ангеля 516
И. Зандрарт о Рембрандте. 517
Суждение С. ван Хоогстратена о картине Рембрандта «Ночной дозор». 521
Отзыв Бальдинуччи о Рембрандте . . . . —
Суждение Роже де Пиль о Рембрандте и его искусстве 525
Размышления Р. де Пиль о работах Рембрандта 526

Хоубракен о Рембрандте 529
Инвентарь картин, мебели и домашней утвари, принадлежащих Рембрандту ван Рейну 539
Примечания 549
Перевод и примечания *В. М. Невежиной.*

ЧАСТЬ VI. ФРАНЦИЯ

(под общей редакцией проф. *А. А. Сидорова*)

Никола Пуссен (*Nicolas Poussin*, 1594—1665)
I. Пуссен о себе и об искусстве
Из писем к Шантелу 563
Письмо к Нуайе 572
Письмо к Фреар де Шамбре 577
II. Отрывки из высказываний Пуссена
Из Беллори. «Жизнеописание Пуссена» 579
Из книги Фелибьена «Беседы о жизни и произведениях наиболее замечательных художников». Беседа VIII. «Жизнь и творчество Пуссена» 583
Примечания 584
Перевод и примечания *В. Н. Вольской.*
Шарль Лебрен (Charles Lebrun, 1619—1690)
Из трактата «О методе изображения страстей» 589
Восхищение 591
Восторг . . . . —
Страх 592
Простая любовь 594
Отчаяние 594
Надежда . . . . —
Из речей Лебрена, произнесенных на заседаниях Академии . . —
Примечания 595
Перевод и примечания *В. Н. Вольской.*
Антуан Ватто (Antoine Watteau, 1684—1721)
Совет Ланкре 597
Письма Жюльенну . . . . —
Примечания 599
Перевод и примечания *В. Н. Вольской.*
Именной указатель 603
Перечень иллюстраций 611

ШРИФТОВОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ПЕРЕПЛЕТА Б. В. ШВАРЦА

Редактор М. М. ЖИТОМИРСКИЙ
Технический редактор
П. М. КАЗАРИН
Художественная редакция
М. П. СОКОЛЬНИКОВ
Наблюдение на производстве
А. С. МАГНИЦКИЙ
Корректор издательства
М. Н. АНТИПЕНКО

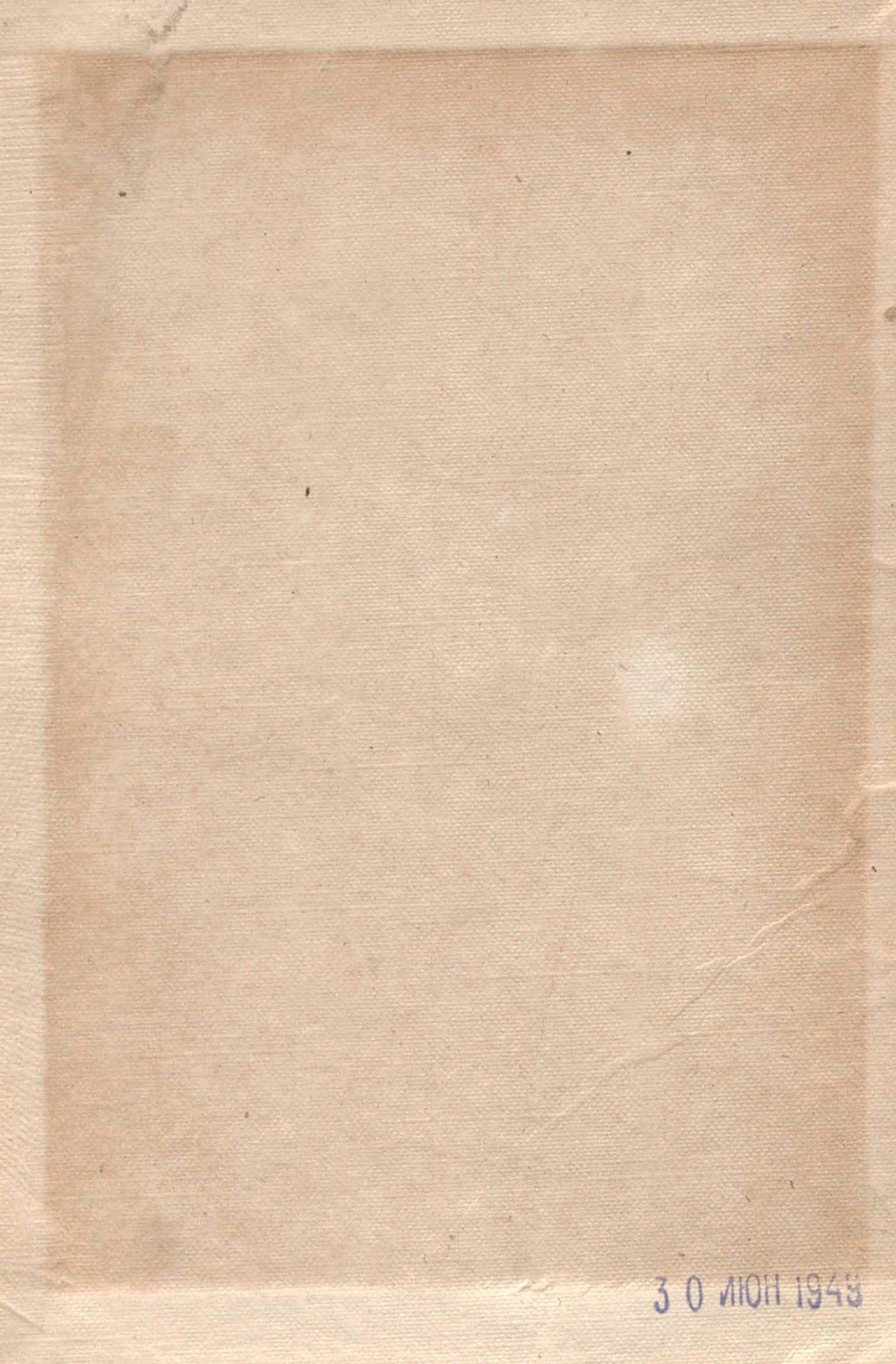
Сдано в произв. 7/VII 1936 г.
Подписано к печати 10/VI 1937 г.
Уполномоч. Главлита № Б-22869.
Тираж 5000. Заказ № 1107.
ИЗОГИЗ № 8886. Бум. 62×94—1/16.
Печатных листов 39 1/8 л.

Цена 23 руб. — к.
Переплет 2 руб. —к.

Набрано, отпечатано и переплетено в 16-й типографии треста «Полиграфкнига». Москва, Трехпрудный пер., д. 9.

ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Следует читать
39	6 снизу	образом	образов
61	5 снизу	Крого	Кроме
142	3 снизу	своей	свой
266	3 снизу	значением	значению
305	6 снизу	в вашей	к вашей
383	16 снизу	По-средневеко-вому	По средневеко-вому
		обычно	обычаю
432	16 снизу	своих	своим
441	19 снизу	Корреджзо	Корреджо
595	1 снизу	явившимся	явившиеся
616	1 снизу	Кондиьи	Кондиви
620	8 снизу	к его картине	и его картине


3 0 ЛЮН 1949

Цена 25 р.
2007000236